

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Hacia un teatro musical limeño con la estructura dramática y musical de Broadway: El caso de Pantaleón y las visitadoras

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADAS EN TEATRO**

AUTORAS

Estremadoyro Tamayo, Farah Evelyn

Mannucci Meza, Valeria Milagros

ASESOR:

Chiarella Viale, Mateo

Lima, 2020

Resumen:

El teatro musical es un género que ha ido creciendo en Lima durante las últimas décadas, es por ello que consideramos importante realizar una investigación al respecto. Al realizar un análisis rápido de algunas obras de teatro musical con componentes de creación limeña, tales como: texto original, música original, música, aunque no original, peruana; nos damos cuenta la influencia notable que han tenido en ella las producciones de Broadway. Hemos decidido, de todas ellas, tomar el caso de *Pantaleón y las visitadoras*, que se estrenó cuando estábamos buscando un ejemplo que corrobora nuestra tesis.

Esto nos lleva a hacernos la pregunta: ¿Cómo se reproduce la estructura dramática de una obra de teatro musical propia de Broadway en una obra original peruana de dicho género?

Para poder responderla, analizaremos la estructura dramática de algunas obras representativas de la industria de teatro musical de Broadway como: *Hairspray*, *En el barrio* y *La tiendita del Horror*, para luego compararlas con la manera en que esta fue llevada a cabo en *Pantaleón y las visitadoras* (2019). Cabe resaltar que al ser la música un componente esencial del género frente a la dramaturgia convencional, analizaremos también si las canciones cumplen aquí en el teatro de la capital, el mismo rol que el que cumplen en las piezas del género de Broadway.

Palabras claves: Teatro musical, estructura dramática, estructura aristotélica, *Pantaleón y las visitadoras*, *Hairspray*, *En el barrio*, *La tiendita del horror*, musical peruano.

Agradecimientos:

Gracias a todos los que hicieron posible esta tesis. En especial aquellos que nos brindaron un momento de su tiempo: César Vega, Sebastian Abad y Manu Rodríguez, por hablarnos de su trayectoria en este mundo del teatro musical y ayudarnos a expandir nuestros conocimientos; y a Sofía Murrugarra y Diego Neira, por compartir su experiencia y acercarnos al mundo de Pantaleón.

Gracias a Erika Flores, José Manuel Lázaro y Renzo García, por ayudarnos a establecer las bases de nuestra tesis.

Gracias a Mateo Chiarella, por su asesoría en la investigación y por esclarecer nuestra mente ante las dudas que nos surgieran.

Gracias a nuestras familias por la paciencia y el apoyo incondicional: Chary, Yuli, Rafaella. Violeta, Víctor, Susi y Chester; sin ustedes no habríamos llegado hasta aquí.

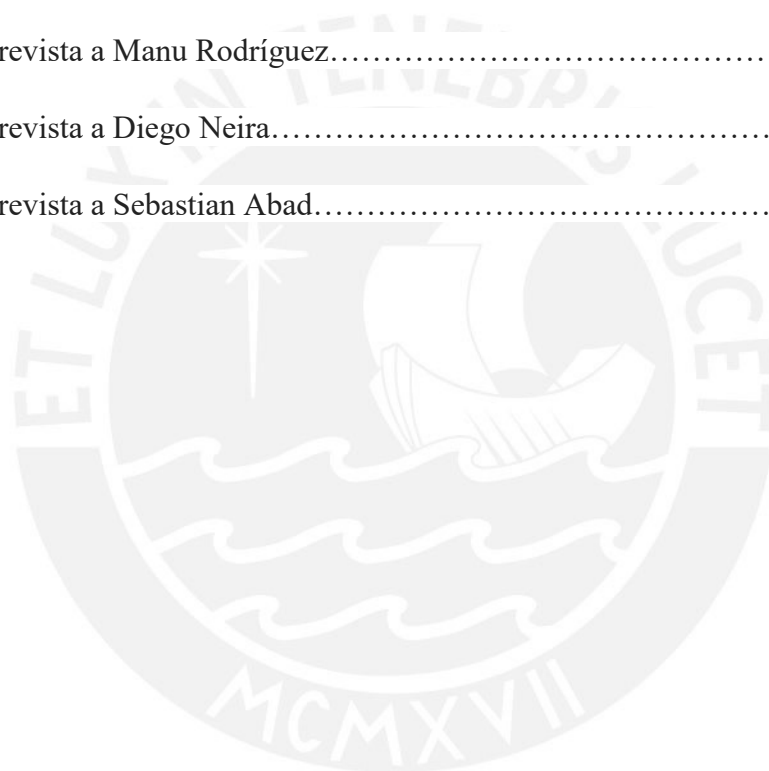
Y gracias a todo el que haga teatro musical en el Perú, por hacer que esto siga creciendo cada día.

ÍNDICE

Introducción.....	1
CAPÍTULO 1: EL MUSICAL DE BROADWAY.....	6
1.1 Tipos de musicales.....	6
1.1.1 Musical integrado.....	6
1.1.1.1 Origen del musical integrado.....	6
1.1.1.2 Características del musical integrado.....	12
1.1.2 El Concept Musical.....	14
1.1.2.1 Origen del Concept musical.....	14
1.1.2.2 Características del Concept Musical.....	16
1.1.3 El musical contemporáneo.....	17
1.1.3.1 Características del musical contemporáneo.....	17
1.2. Estructura del musical.....	20
1.2.1. Estructura dramática del musical.....	20
1.2.2 Las canciones, su rol en la dramaturgia y sus cualidades.....	22
CAPÍTULO 2: EL MUSICAL EN EL PERÚ.....	30
2.1 Llegada del musical de Broadway a Lima.....	30
2.1.1. Osvaldo Cattone.....	30
2.1.2 Asociación Cultural Preludio.....	31
2.2 Proliferación del musical en Lima.....	32
2.2.1 Asociación Plan 9.....	32
2.2.2 La gran manzana.....	33
2.2.3. Primer Nivel Entertainment y ED Producciones.....	34

2.2.4 Tondero.....	35
2.2.5 Los Productores.....	35
2.3. Nuevas propuestas en el teatro musical.....	36
2.3.1. Playbill.....	36
2.3.2. CAST Espectáculos.....	37
2.3.3. Otras producciones originales.....	38
CAPÍTULO 3: Análisis de las obras de Broadway.....	40
3.1 La tiendita del horror.....	40
3.1.1 Estructura dramática.....	40
3.1.1.1 Estructura aristotélica.....	41
3.1.1.2 El rol de las canciones.....	43
3.2 Hairspray.....	46
3.2.1 Estructura dramática.....	47
3.2.1.1 Estructura aristotélica.....	47
3.2.1.2 El rol de las canciones.....	48
3.3 En el barrio.....	50
3.3.1 Estructura dramática.....	51
3.3.1.1 Estructura aristotélica.....	51
3.3.1.2 El rol de las canciones.....	53
CAPÍTULO 4: PANTALEÓN Y LAS VISITADORAS EL MUSICAL.....	57
4.1 Estructura dramaturgia.....	58
4.1.1 Estructura aristotélica.....	58

4.1.2 Estructura según las canciones.....	60
CONCLUSIONES.....	65
BIBLIOGRAFÍA.....	69
ANEXOS.....	75
Anexo 1: Entrevista a César Vega.....	75
Anexo 2: Entrevista a Sofía Murrugarra.....	87
Anexo 3: Entrevista a Manu Rodríguez.....	95
Anexo 4: Entrevista a Diego Neira.....	101
Anexo 5: Entrevista a Sebastian Abad.....	107



Introducción

En el año 2019 se estrenó en el Perú, por primera vez, una obra musical de gran formato con música original llamada *Pantaleón y Las Visitadoras*, adaptación de la novela escrita por el premiado autor Mario Vargas Llosa, realizada por el dramaturgo español David Serrano bajo el ala de Los Productores. Este musical coincidió en tiempo con nuestro intento de encontrar una nueva producción realizada en Lima que narrara una historia que se encuentre dentro del contexto nacional y que, además, tenga música y coreografías propias, a pesar de no haber sido realizada en su totalidad por compositores peruanos.

Desde esa perspectiva, cumple con los requisitos para ser considerada una obra de teatro musical peruana y en tanto eso, nos sirve para analizar en ella la herencia de Broadway en nuestro teatro musical.

Entonces la interrogante sería respecto a la manera en que se reproduce la estructura dramática de una obra de teatro musical propia de Broadway a una obra peruana. Sabiendo que este no es el único aspecto que probablemente carga la herencia del musical norteamericano, pues están, además, la característica técnica actoral, la técnica vocal que incluye el *belting*, la influencia coreográfica de Bob Fosse, entre otras que no serán consideradas en esta investigación.

La industria de Broadway ha logrado internacionalizar a través de muchos recursos, sus obras. La venta de los derechos, se presentan para los diferentes países del mundo, de dos maneras: primero a través de la idea de franquicia, en donde se vende el montaje total, coreografías, orquestación, etc. El musical es una marca y la marca tiene logos, colores, etc. La obra tiene que hacerse tal cual el montaje está planteado porque es un producto acabado. El segundo caso es el de la cesión de derechos del texto y la música. El director es libre con ello de hacer el montaje que quiera, por supuesto respetando el texto y la música.

En el caso del Perú, y al tener un costo más accesible, diversas productoras optaron por presentar los espectáculos comprando los derechos de la segunda manera. Poco a poco fueron, creando un público interesado en el teatro musical.

Tomando *Pantaleón y las visitadoras* como el camino para entender la reproducción de la estructura de Broadway en los musicales peruanos, notamos que sigue una estructura aristotélica con inicio, nudo y desenlace que da pie a la obra, sin embargo, al ser adaptada al musical hay aspectos de la trama que deben ser modificados, entre otras cosas para permitir la inclusión de canciones, que como ocurre en todos los musicales, son movilizadoras de conflicto.

Pero, ¿qué nos motivó a investigar acerca de este tema?

Para el coreógrafo y director americano Warren Carlyle hay una conocida frase que resume la experiencia de ver y ser parte de musicales: “Cuando ya no puedas hablar, canta y cuando ya no puedas cantar, baila” (2019). Frase que hace referencia a la conexión que genera en nosotras y en los espectadores, un despliegue artístico tan complejo y espectacular como del teatro musical. Tal despliegue, es capaz de generar una alta carga emotiva en el espectador. Esta fascinación por los musicales, viene desde nuestra infancia, generando ya en la universidad un interés por investigarlo y en ello, un interés por indagar su circunstancia e historia en el contexto nacional actual.

Aproximadamente veinte musicales de franquicias norteamericanas han sido puestos en escena oficialmente en Lima desde fines de los setentas, lo que ha llevado a que exista una evolución del género hasta llegar a producciones originales peruanas que se realizan hoy en día. Sin embargo, a pesar del surgimiento y crecimiento de la industria en nuestro país, consideramos que el estudio acerca del teatro musical aún es escaso debido a que no se han realizado suficientes investigaciones académicas sobre el tema, incluso los artículos

o críticas de puestas en escena de este tipo son mínimos. Es por ello que parte de nuestro interés es lograr un registro y un análisis que contribuya como fuente de investigación sobre teatro musical en nuestro país.

Además de analizar la pieza en cuestión, nos interesa dejar en esta investigación una constancia de la existencia de musicales propiamente peruanos, y la forma en la que el teatro musical ha ido posicionándose en la escena peruana. Adicionalmente, esperamos que esta investigación pueda ayudar a demostrar el valor del teatro musical más allá de lo estético, dando luces de la profundidad que muchas veces no llegamos a conocer por completo.

Antes de sumergirnos en la pieza que nos servirá para el análisis, es importante entender cuál era el contexto del teatro musical en el Perú previo a la llegada de *Pantaleón y las visitadoras* y así conocer cuál ha sido la relevancia y el aporte que ha tenido que una obra como esta se ponga en escena en estos días. Asimismo, esperamos que se pueda seguir incentivando la investigación y realización de teatro musical nacional y que ello, genere el surgimiento de más autores y compositores que, continúen hablando sobre temas propios de nuestro contexto y nuestra historia.

Para entender un poco mejor el tema a tratar, es necesario conocer ciertos conceptos a utilizar: mencionaremos constantemente el término *integración*, perteneciente a las características de lo que es una obra musical americana convencional, término acolado por diversos críticos americanos desde los años 40; asimismo, se describirá la *estructura* típica del musical americano a partir de la dramaturgia y de las canciones.

Esta investigación inicia, por consiguiente, con un primer capítulo sobre el teatro musical en sí mismo, para lograr que el lector entienda un poco más del género y su crecimiento; enfocándonos, primero, en su desarrollo en Broadway, describiendo los

subgéneros más importantes, especialmente el musical integrado, haciendo hincapié en su reputación de “epidémico”. De igual manera, hablaremos de otro movimiento de importancia como es el *Concept musical* y también, analizaremos el musical de Broadway contemporáneo.

En el segundo capítulo describiremos nuevamente el crecimiento del musical de manera profesional, pero esta vez enfocándonos en nuestro país; aquí mencionaremos figuras y ejemplos de gran importancia como Osvaldo Cattone en el Teatro Marsano; Denisse Dibós, directora de la Asociación Cultural Preludio; a Los Productores, que rápidamente se hicieron un espacio en el género, así como diversas productoras y asociaciones independientes que llevan nutriendo el género en los últimos años.

En el tercer capítulo se expondrá la metodología y se llevará a cabo el análisis dramaturgico de tres musicales americanos: *La tiendita del horror*, *En el barrio* y *Hairspray*, que servirá para establecer una estructura común.

Por último, en el cuarto capítulo se ubica el análisis comparativo entre el musical *Pantaleón y Las Visitadoras* y las obras anteriormente mencionadas, lo que dará paso a nuestras conclusiones.

Esta investigación se mantiene en un ámbito principalmente teórico y bajo un enfoque histórico; para este fin, hemos realizado entrevistas a figuras presentes en el teatro musical limeño, como César Vega, uno de los creadores del musical *Déjame Que Te Cuento* (2016), además de director musical de la Asociación Cultural Preludio; Sebastian Abad, uno de los escritores y compositores de *Zapping: 3 musicales en 1* (2016), *Acepto* (2018) y *La loca del frente* (2019); Manu Rodríguez, cofundador de CAST; y a los asistentes de dirección coreográfica y dirección vocal de *Pantaleón y las visitadoras*, Sofia Murrugarra y Diego Neira, respectivamente.

Utilizaremos como fuentes primarias: *“How Musicals Work: And How To Write Your Own”* de Julian Woolford y *“The Secret Life of the American Musical: How Broadway Shows Are Built”* de Jack Viertel, así como el artículo *“La estructura del teatro musical moderno: un estudio semiótico sobre la composición del género y delimitación de su estructura”* en *“Telón de Fondo”* de Tomás Castellanos, además de los conocimientos adquiridos a lo largo de nuestra formación universitaria. Partiendo de estas fuentes, recopilaremos información acerca de la estructura del musical desde diferentes perspectivas, incluyendo la dramática y la musical.

Finalmente, con toda la información recopilada y explicada se inicia el análisis comparativo, que da inicio a este proyecto de tesis; y así, poder despejar nuestras dudas sobre la industria del teatro musical y su reflejo en esta importante pieza; la cual, está siendo parte de la transformación de la industria en nuestro país que con cada día hace más propio el género del musical.

CAPÍTULO 1: EL MUSICAL DE BROADWAY

1.1 Tipos de musicales

1.1.1 Musical integrado

La integración en el teatro musical según el filósofo James Rogers, en *“Integration and the American Musical: From Musical Theatre to Performance Studies”* (2010), se definiría como “La unificación de varios elementos —trama, música, danza y espectáculo— del musical para la construcción de un todo que es coherente y se complementa” (p. 15), siguiendo esa misma línea en *“The Musical Drama”* (2006), Scott Mcmillin añade la construcción de personaje, orquestación y escenografía al conjunto de elementos para la integración.

1.1.1.1 Origen del musical integrado

La sola relación del teatro y la música ha sido parte del mundo del entretenimiento desde el inicio de las civilizaciones. Históricamente, y solamente considerando la mirada occidental, existe evidencia de ello especialmente en el teatro griego y el romano. John Kenrick hace una revisión en *“Musical Theatre a History”* (2008), donde describe la función del coro en el teatro griego, la cual consistía en comentar la trama a través de canciones y danzas de manera coherente y movilizadora, por lo que para Kenrick, esta sería una predecesora del teatro musical integrado. Al teatro griego se le conoce también como teatro lírico debido a lo poético del lenguaje, por lo que Kenrick hace una comparación de este lirismo planteado en los textos del coro con la estructura de cualquier canción de teatro musical. Además existe evidencia de que se incorporaba la música y el baile en estos mismos coros, no obstante es imposible reconstruir las melodías exactas debido a la

antigüedad de la evidencia. Así mismo el posterior teatro romano también contaba con escenificaciones musicales de la biblia; y con la comedia del arte que vino después en Italia, esta relación entre ambas formas de arte (música y teatro) sólo se incrementó y desarrolló de distintas maneras a lo largo de Europa.

No obstante, el musical integrado es un fenómeno mayormente desarrollado en Nueva York, EEUU. Se fue construyendo a partir de la influencia europea, especialmente de la ópera italiana, la operetta, la pantomima y de la *Ballad Opera*, siendo considerada esta última, por muchos autores, como el verdadero ancestro del musical (Kenrick, 2008). La más destacada y que dio pase a las demás se presentó en 1728, en Inglaterra y se llamó *The Beggar's Opera*; esta obra era una suerte de parodia de la ópera y hablaba de situaciones comunes en la época. Además, lo más importante, es que usaba canciones populares de modo que encajasen en la trama y pudieran enriquecerla. (Mordden, 2013).

En 1750 dicha obra fue presentada en Nueva York por primera vez, obras que reproducían esa forma escénico-musical empezaron a presentarse en la ciudad a la par de los llamados *Minstrel shows*. Estos se popularizaron desde mediados del siglo XIX hasta inicios del siguiente y eran espectáculos de comedia musical enfocados en la raza, donde los actores practicaban *black-face* y ponían en escena historias sobre esclavos a los que representaban como personas intelectualmente inferiores en grandes números musicales bailados y cantados (Kenrick, 2008).

El estilo de comedia que se llevaría a los primeros musicales se constituiría a partir de dichos espectáculos. Otras influencias, según John Kenrick, fueron el *Burlesque* y el *Variety*, shows llevados a cabo en bares y cabarets con música, bailarines, cantantes e incluso espectáculos de circo en que se intercalaban con momentos de comedia (Kenrick, 2008). En ellos, se bromeaba sobre importantes referentes de la época con la finalidad de

complacer al público; aspecto que se conservó hasta la llegada del musical integrado. Sin embargo, estos eran shows que, a pesar de incorporar una cierta teatralidad en los performers, no contaban una historia, sino que, por el contrario, como señala Kenrick, eran espectáculos burdos solo para adultos, que los espectadores disfrutaban siempre acompañados de bebidas alcohólicas.

Como herencia de estos dos tipos de espectáculo podemos rescatar, en primer lugar la concepción de *show business* que llegó con el éxito del *Variety, The Black Crook* (1866) que algunos autores señalan como “el primer musical americano” pues como lo describe el crítico Gerald Mast “Era un show que lo tenía todo: melodrama, romance, comedia, baile, canto, actos espectaculares, efectos especiales en escena, vestuarios elaborados, y piernas, piernas, piernas...”(1987, p.13) Sin embargo no mencionó “trama” como un elemento de importancia, por lo que no podríamos considerarlo un musical integrado. Por otro lado, Ethan Mordden en “*One more kiss: the Broadway musical in the 1970's*” (2004) lo llama un “híbrido inconsistente” porque a pesar de haber gozado de gran éxito en su estreno, la idea de una organización “dramatúrgica” que cohesionara el espectáculo era inexistente. El espectáculo fue el primero en la historia en permanecer en escena por más de un año y presentarse en distintas ciudades de EEUU, sin embargo las canciones eran constantemente cambiadas y muchas de ellas no tenían ninguna relación con lo que se intentaba contar e incluso las letras no tenían mucho sentido (Kenrick, 2008). Pero marcó el inicio de lo que sería la industria del teatro musical.

Con este crecimiento económico que llegó para la ciudad de Nueva York, vino también uno poblacional, pues creció de 1.2 millones a 4.7 millones de habitantes hacia el final del siglo XIX. Entonces, el entretenimiento se vio en la necesidad de hacerse masivo y a la vez más apto para todo público. Es aquí cuando el *vaudeville*, del francés “voz del

pueblo”, se populariza. Finalmente el público objetivo del entretenimiento ya no era solamente masculino, así que diversos emprendedores como Tony Pastor, Benjamin Keith y Edward Franklin Albee II abrieron teatros con espectáculos para toda la familia. En ellos se prohibió cualquier acto discriminatorio o de acoso contra la mujer, así como el alcohol y el tabaco (Kenrick, 2008). Sin embargo para el filósofo Henri Bergson (2016, p. 18) este teatro era: “Para la vida real lo que el monigote articulado es para el hombre que camina, es decir, una exageración muy artificial de cierta rigidez natural de las cosas” lo entiende como un teatro vacío, exagerado y artificial. Esto se debía, probablemente, al formato de sketches cómico/musicales más desarrollados en cuanto a la organización, pero bastante alejados de la “integración” o de una función artística en sí. Eran espectáculos que giraban alrededor del entretenimiento, la destreza de los *performers* y del negocio, donde usualmente, en una sola noche de vaudeville podría apreciarse hasta 8 distintos actos entre canciones, bailes o rutinas de especialidades como monociclo, malabares, etc. (Kenrick, 2008). Entretenimiento que, a pesar de considerarse “epidérmico”, empezó a generar un nuevo tipo de audiencia alrededor de todo el país.

A pesar de que la Gran Depresión de los años 20, espectáculos similares le siguieron y durante las primeras décadas del siglo XX, nuevas generaciones de compositores, entre americanos y europeos, ya ponían en escena obras con una trama más constituida en teatros de Broadway, especialmente en el *Princess Theater*. Sin embargo, aún no se les podría considerar “musicales integrados” como tal debido a que los espectáculos, tipo operettas, no terminaban de tener una trama completamente coherente. Continuaron con la expansión del género, dentro de la ciudad, en todo el país e incluso exportados al West End de Londres.

La ópera, mientras tanto, también estaba presente en Nueva York, pero no en los teatros de Broadway, debido a que este comenzó a constituirse como un espacio del teatro americano que iba surgiendo a partir de la fusión de esta ópera sofisticada que venía de Europa con la comedia aproximada a lo vernacular de los espectáculos cómicos americanos. Más bien, la ópera por sí sola representaba un arte elitista que paulatinamente comenzó a perder popularidad ante los espectáculos de Broadway.

Con el estreno de *Showboat* en 1927, escrita y compuesta por Jerome Kern y Oscar Hammerstein II, se marcó un nuevo hito para el teatro musical debido a que es considerada por muchos autores como el primer musical que bosqueja la “integración”. El crítico teatral Robert Simon dice al respecto (1929) que la música en las obras que precedieron a *Showboat* no eran compuestas, sino ensambladas; es decir, se escribían independientemente de la trama y solo en busca de lo que hoy llamaríamos *hits*, consiguiendo que muchas de las piezas musicales no fueran específicamente relevantes para el entendimiento de la historia. Por ejemplo, durante los populares *Ziegfeld Follies*, se componían montones de piezas que, de no terminar encajando en una obra, se reciclaban para la siguiente. Simon señala que, en cambio, Kern y Hammerstein ven la pieza como una entidad completa al servicio de la trama, añadiendo incluso música incidental y el uso de temas musicales recurrentes: *leitmotifs*. Pese a esto, otros autores aún no lo consideran el primer musical integrado porque el elemento del baile no está completamente incorporado, así como tampoco el elemento del espectáculo.

Finalmente, en 1943, se estrenó *Oklahoma!*, compuesta y escrita por Rodgers y Hammerstein, la cual fue halagada por la crítica y descrita como el primer musical integrado al unir canción, personaje, trama y danza. Tal y como rescata el *Oxford Companion to the American Musical* (2008) se dijo que ninguna canción sobraba o podía

mostrarse de otra manera, pues cada pieza contribuía al desarrollo de los personajes y la trama. El mismo Rodgers describió la integración en *Oklahoma!* como “Un trabajo creado por muchos que daba la impresión de haber sido creado por sólo uno” (1975, p. 15). Incluso a la danza, que era el aspecto que menos se desarrolló en su predecesora *Showboat*, se le da una mayor atención y el coreógrafo Agnes de Mille comenzó a incorporar temas más oscuros, sombríos que fueran con la sensación de cada escena (Rogers, 2010). Es precisamente por todas estas características finalmente ensambladas por primera vez, con la sola meta de contar una historia coherentemente, que se le considera por la mayor parte de estudiosos del musical americano, como la primera obra integrada de teatro musical.

Después de esta obra, los musicales ya no fueron iguales; se marcó un hito de integración que fue rápidamente aprendido dando paso a otras piezas icónicas como: *Kiss me Kate*, *Annie Get Your Gun*, y en la década siguiente los clásicos: *The King and I*, *My Fair Lady*, *Gypsy*, entre otros.

Además, tal como menciona Diana Calderazzo en “Stephen Sondheim’s Gesamtkunstwerk: The Concept Musical as Wagnerian Total Theatre” (2005), este “musical integrado” se volvería la definición del musical moderno de la época y un precursor claro e inmediato del *Concept musical* que cambiaría el enfoque en la trama, por un enfoque en el “dilema”.

1.1.1.2 Características del musical integrado

Tal como el propio nombre indica, es un musical que integra canto, baile y texto, que a diferencia del *vaudeville*, no se desarrolla con momentos y escenas independientes, sino que la música, la danza, el espectáculo y el texto intervienen para aportar a una misma trama, con la intención de dar la sensación al público de una pieza funcional y completa. El

compositor Richard Rodgers declaró “Cuando un show funciona perfectamente, es porque cada parte individual se complementa y encaja con la otra. Ninguna parte eclipsa a la otra de ninguna manera” (1975, p.15) es decir, ninguna de estas piezas es más importante que la otra y es su unidad lo que hace una obra musical valiosa.

Entonces, para lograr esta llamada "integración" los creadores de este tipo de musicales empezaron a utilizar diversos recursos musicales a lo largo de la trama, que Rogers (2010) compara con la obra de arte total o el Gesamtkunstwerk de Wagner. Por ejemplo, el uso de *leitmotifs*, es decir temas musicales o melodías recurrentes que en el teatro funcionan como metáforas que dan tonalidad a los momentos y que pueden funcionar como códigos para caracterizar situaciones o personajes específicos (Pavis, 1999). Además empieza a acostumbrarse una manera especial en que los personajes entran y salen de las canciones fluidamente, con transiciones habladas como es el caso de “The rain in Spain” en el musical *My Fair Lady* (1956) entre muchos otros.

En el aspecto de la danza, se puede decir que la coreografía toma parte en contar la historia y no se presenta como un momento independiente como en obras anteriores (O’leary, 2014), en las que podía introducirse como solamente espectacular. Por esta relación Trumper (1956) incluso resalta un parecido con la función de la danza en el ballet, al que llama ballet visual, por la necesaria expresividad en la danza, que debe también formar parte de contar la historia.

Además, la integración de estos tres aspectos debe aportar en el entendimiento y desarrollo de la historia independiente de los personajes. En efecto, las relaciones que se mantienen entre los personajes avanzan más a partir de las canciones que desde el propio texto. Es decir la música refleja la progresión psicológica de los personajes y de la narrativa, casi como un espejo no solo de los personajes sino de la acción de la obra

(Rogers, 2010). En busca de una verosimilitud y naturalidad de tal modo que si se transforman en solo texto dejarían una obra perfectamente funcional, como describió Cecil Smith en el Los Angeles Times (1967).

El estilo musical de todas las primeras piezas se desarrollaba en su mayoría alrededor del jazz, con influencias de la operetta y el ragtime. Al ser un arte que comenzó a desarrollarse en una época con mucho enfoque nacionalista para EEUU, se buscaba reducir influencias europeas y crecer desde la música que se gestaba dentro del país (Baumgartner, 2008). No obstante con el pasar de los años la música comenzó a tomar cada vez más de los ritmos populares de la época.

Entre los compositores más importantes se encuentran: Rodgers & Hammerstein, Loesser y Bernstein; entre los directores: George Abbot, Jerome Robbins y Bob Fosse; y entre las actrices: Gwen Verdon, Mary Martín y Ethel Merman. Pues es una época que también se caracterizó por lanzar a la fama a personajes icónicos. Rogers (2010) los llama “divos y divas”, quienes a diferencia de la ópera, no deben buscar destacar a costa de la trama, sino encajar con el ensamble, de manera que como conjunto puedan contar una historia coherente.

1.1.3 El Concept Musical

1.1.3.1 Origen del Concept musical

Como menciona Christine Margaret Young en su tesis titulada: “*Attention must be paid, cried de balladeer: The concept musical defined*”, hay muchas opiniones respecto a cuál es el primer concept musical realizado.

Por un lado, Young menciona que para muchos historiadores *Allegro* (1940) de Rodgers and Hammerstein es considerada como el primer *concept musical* debido a lo innovadora que fue su realización. Además, el tema en el que se basaba la historia se veía reflejado en las partituras de las canciones y en la puesta en escena, siendo estos aspectos característicos del *concept musical*.

Este aspecto es confirmado por lo inusual que son las canciones en este musical, debido a que el ensamble vocal funcionaba de una forma similar a la de los coros griegos (que acompañaban la historia principal) y que resultaba tan importante como el resto de la obra.

Young menciona que Holden, crítico teatral de *The New York Times* y Stephen Citron, tenían pensamientos similares ante la consideración de que la obra fuera un *concept musical*, debido a que los solos estaban repartidos de forma equitativa entre los personajes de *Allegro*, lo que causaba que la atención del espectador no recaiga en un “protagonista”, ni en la relación de los personajes, sino en el tema global de la obra. La repartición igualitaria y democrática de los solos entre los personajes y el uso de canciones en *Allegro* permitía que se preste más atención al tema: Sin personaje sobresaliente y ninguno recibiendo más de una canción, el espectador se lleva la “idea” de que la historia particular de Joe es secundaria al concepto que corrompe el éxito. Y a pesar de haber tenido muchos defectos, según los críticos, el conflicto se volvió secundario ante la filosofía, algo novedoso.

Para adicionar a la primera “versión” sobre el origen del *concept musical*, Ethan Mordden autor de *“One More Kiss”* (2001), propone que *Allegro* (1948) y *Love Life* (1949) fueron los primeros musicales que desafiaron la estructura convencional de narración lineal, creando la “idea” de lo eventualmente se conocería como *concept musical*,

no centrada en un modelo aristotélico, aclarando que el hecho de que comparta características con este tipo de teatro no necesariamente hace que forme parte de esta categoría.

En “*Stephen Sondheim’s Gesamtkunstwerk: The Concept Musical as Wagnerian Total Theatre*” (2005) de Diana Calderazzo, también se hace mención a *Allegro* de Rodgers y Hammerstein y reafirma que, según la crítica, esta obra es considerada como la pionera del *concept musical*. En ella, los compositores buscan elevar el conflicto humano del personaje, para obtener como resultado una obra de tema, pues más que contar una historia presenta un dilema que atraviesa los sucesos y momentos importantes de la obra. Sin embargo, es un estilo que no se popularizaría hasta cerca de los años setenta, ya que el musical integrado, dominado por la historia, aún estaba en su auge junto a los *Megamusicals* provenientes de Europa.

A partir de dicha obra, diversas puestas en escena de este estilo comenzaron a surgir y la audiencia iba aceptándolas, como en el caso de *Hair* (1968), cuyos límites se encontraban con el también surgente Rock Musical, y como *A Chorus Line* (1974) que gozó de gran éxito comercial.

Sin embargo, el mayor representante de este subgénero y quién logró desarrollarlo al experimentar con él, es Stephen Sondheim, un discípulo de Hammerstein que desde muy joven comenzó a trabajar en la industria como compositor de letras en proyectos tan grandes como *West Side Story* (1961), pero no tuvo la posibilidad de componer su propia música y ponerla en escena hasta años después. A pesar de no haber sido el creador de este subgénero, su aporte con *Company* (1970) o *Follies* (1971) significó un aporte importante para los musicales de tema que vendrían posteriormente.

1.1.3.2 Características del Concept Musical

La principal característica del *concept musical* es que la trama se desarrolla a partir de un dilema moral y cuyo entendimiento es lo más importante de la obra. Incluso, no se utiliza una estructura lineal como solía ser convencional en musicales anteriores. Es decir “Utiliza situaciones unificadas por un tema y emplea personajes y canciones para comentar las problemáticas de dicho tema” (Young, 2008, p.341).

Los personajes, entonces, personifican aristas de un mismo tema, con la intención de generar en el espectador preguntas y opiniones alrededor de distintas perspectivas. El deber principal de los personajes es mostrar el tema que está planteando a través de acciones y de situaciones por las que el autor los hace pasar. Una vez entendida la posición de cada uno, se profundiza en sus conflictos internos para poder crear una historia sólida.

La idea central de la obra siempre busca generar reacciones del público y que se logre reflejar el sentido de la sociedad y la humanidad en lo que se plantea en el escenario. Debido a esto, es de vital importancia la manera en que se representan estos temas morales, que cada obra le otorgue su propia “personalidad” al abordar la historia, el tema debe ser la base para los otros aspectos de la obra, y tanto el compositor como el lyricista y el libretista deben trabajar en función a él. Es decir seguir una estética que complemente lo que se quiere decir.

Y aunque este subgénero no acostumbre a seguir una estructura lineal, esto no quiere decir que la estructura no sea importante, por el contrario, la estructura y el tema deben ir ligados y colaborar a favor del otro para poder llegar a causar las reflexiones en el espectador, incluso si eso significara agregar elementos vanguardistas o alejados del teatro convencional para contar la historia, como son: saltos temporales, realidades alternativas, rompimientos de la cuarta pared o en gran parte de los casos, elementos fantásticos.

1.1.3 El musical contemporáneo

1.1.3.1 Características del musical contemporáneo

Los musicales han cambiado con los años, no solo en estructura, sino que al tener la posibilidad de moverse entre el musical integrado y el *concept musical* se han explorado y expandido las posibilidades de creación. También se han incorporado cambios en los géneros de la música, cada vez más acorde a su época, así como en los temas que se tratan: como la salud mental, *Dear Evan Hansen* (2015), la vida escolar, *Heathers* (2014), *Mean Girls* (2019), etc. Temas que antes no se habrían mencionado y representaban el interés del nuevo público ávido de los musicales, los adolescentes, que con la era del internet crecieron como importantes fanáticos.

Se considera la “era” del musical contemporáneo desde los años 2000 hasta la actualidad. Pues la exploración de nuevos géneros que inició con la inclusión del pop en los *jukebox musicals* como *Mamma Mia!* (1999) dio un giro de 180° con relación al musical más tradicional. *Jukebox musical* es el nombre que engloba a las obras que toman música popular ya existente, como es en el caso mencionado, que adapta los éxitos de Abba a la historia de una madre que no sabe cuál de sus antiguas parejas es el padre de su hija.

Una característica importante del musical contemporáneo, es la prontitud con la que se desarrollan las obras, desde la escritura, producción, ensayos, etc. Una parte de esto se debe a la intensa industrialización del género, las importantes cifras que significan para el turismo neoyorkino y su proliferación en todo el mundo.

Actualmente los musicales de Broadway no tardan en ser estrenados en diferentes partes del mundo, lo que el especialista en teatro contemporáneo David Savra llama “teatro

transnacional” (2014, p. 319). Es decir, obras musicales americanas que se reproducen de manera exactamente igual en los diferentes países a los que se traslada, como una marca, como cualquier empresa transnacional.

Las temáticas que se tratan también, suelen ser contemporáneas y estar ambientadas en el presente, con la influencia de la tecnología en cada escena como *Dear Evan Hansen* (2015) y *Mean Girls* (2019) o tratar historias de la antigüedad con un giro moderno, como en *Hamilton* (2015), la historia de los padres de la patria americana pero contada a través del hip hop y el rap con un elenco descendiente de inmigrantes y afroamericano, o *Moulin Rouge!* (2019), un *jukebox* que adapta la película del 2001 del mismo nombre, que cuenta una historia en los años 1900 pero con éxitos mezclados y modificados de artistas de la cultura pop como Lady Gaga, Katy Perry, Rihanna, Britney Spears, entre otros.

Sin embargo desde la perspectiva actoral y de creación, David Sisco y Laura Josepher en su artículo *Teaching Contemporary Musical Theatre*, mencionan que los musicales han pasado de ser puestas en escena inamovibles a convertirse en materiales en constante cambio. Pero refiriéndose al proceso de creación de una obra nueva, que en los últimos años se han ido desarrollando mucho más en workshops dónde actores y compositores colaboran en la creación más que en solo procesos de mesa de letristas y músicos. Sisco y Josepher, incluso, mencionan que esta etapa del teatro musical se basa más en “colaboraciones” y trabajo en equipo, donde todos los miembros implicados deberían confiar en el otro y estar en constante búsqueda de evolución de ideas.

Es por ello, que los actores y actrices que participan de los nuevos musicales deben estar aptos para sintetizar e integrar las nuevas propuestas que se dan en cada ensayo y los cambios que se requieran durante los mismos. Además, los autores mencionan la importancia de que los intérpretes no se mantengan demasiado tiempo concentrados en una

sola escena o canción, ya que al hacerlo, se deja de lado la posibilidad de innovar y adaptarse con mayor facilidad a los cambios que se proponen.

Así, esta facilidad de ser versátil ante los cambios debe ser instruida desde la formación, es decir, en las instituciones y escuelas se debe enseñar a los estudiantes a encontrar una técnica que los ayude a adaptarse rápidamente a los cambios de estilo o marcación que se le puedan presentar en una obra. Esto se debe, además, a que en la actualidad el proceso de análisis y aprendizaje de una obra requiere de mucha más rapidez y eficiencia que la que tenía hace unos años. Porque la industria lo exige.

Asimismo, es vital que no solo se centren en el aprendizaje del *jazz*, sino también en otros géneros musicales como el *Hip hop*, *Rock*, *Pop*, etc. pues el teatro musical, como se mencionó líneas arriba, ya no se centra en un solo género, sino como el teatro mismo, se alimenta de su época y la refleja. Algunos ejemplos importantes mencionados en el artículo son: *Dear Evan Hansen* (2015) cuya música compuesta por Benj Pasek se mueve entre el pop y el rock, el gran éxito comercial *Hamilton* (2015) con música y letra de Lin Manuel Miranda que explora el R&B y el hip hop, así como *Come from away* (2013) con música de Irene Sankoff y David Hein, que al ser ambos de Canadá aportan un folk/pop canadiense a esta historia sobre el atentado del 9/11.

Actualmente, diversos musicales originales que se presentan en Broadway pasan primero por etapas de laboratorio y por escenarios más pequeños e independientes en Off-Broadway. El entrar a la industria no resulta fácil, cuando existen puestas en escena fijas desde hace años como *El fantasma de la Ópera* o *El Rey León*, que representan un beneficio fijo del turismo.

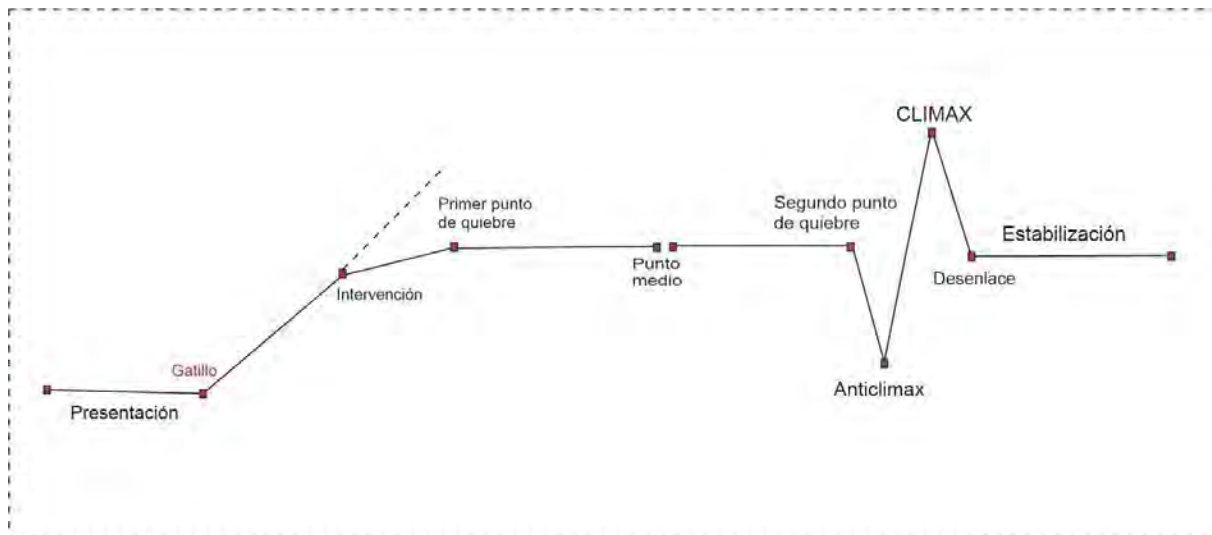
Por esto mismo también podría mencionarse el papel que juega actualmente el musical de Broadway en la globalización. No podemos referirnos al teatro como nacional o

internacional sino como transnacional (Savran, 2014) pues en la actualidad obras concebidas en Nueva York pueden hacer mucho dinero fuera de su país manteniendo gran parte de la estructura, montaje, escenografía, arreglos en la música, etc. A pesar de lo mencionado anteriormente, sobre el teatro musical estando en constante cambio, también experimenta esta distribución a modo de franquicia como lo dice Dan Rebellato (2009) llamándolo *Mctheatre* en comparación con la conocida cadena de restaurantes de comida rápida.

1.2. Estructura del musical

1.2.1. Estructura dramática del musical

La mayor parte de obras que se presentan en escenarios de Broadway son grandes espectáculos divididos en dos actos y en la mayoría de los casos poseen una estructura aristotélica, término que según Pavis se caracteriza por una dramaturgia basada en la identificación del espectador (1999), es decir, tienen como objetivo que el espectador se “enganche” con lo que pasa frente a él. Este recurso ha sido sistematizado en pautas estructurales tales como el paradigma de Syd Field. Aunque este paradigma es usado por lo general como estructura para el guion de cine, bien puede ser utilizado con algunas variantes para el análisis dramático. El siguiente cuadro, es una prueba de ello. Si bien es cierto, se desconoce su verdadero autor, es un cuadro utilizado por el profesor Mateo Chiarella bajo el nombre de “Cuadro de intensidad aristotélica”, como parte de su método dramático y pedagógico.



Este cuadro, tal y como se aprecia en la imagen, muestra los diferentes momentos de intensidad de una historia.

Una historia empieza con una presentación donde conocemos las circunstancias de la historia que estamos por ver, el status quo, los personajes principales, etc. Esta realidad se ve quebrada por el gatillo, en el que el problema que surge a partir de este, se convertirá en la razón de existir de toda la historia; es decir, si no hubiese algo que active el problema, nada hubiera pasado.

Chiarella se refiere coloquialmente a este evento como “Todo estaba bien hasta que llegaste tú”, sin embargo el “tú” puede no referirse a un personaje en específico sino a una situación y el “bien” puede referirse también a un status quo de desastre y desesperanza, no necesariamente a que las cosas andaban bien.

La situación que genera el gatillo llevará al protagonista a reaccionar de alguna manera. Es decir se da la intervención que es la manera en que este se involucra con el conflicto y, como vemos por las líneas punteadas, si decidiera o no involucrarse.

El Punto de quiebre I es el primer giro importante en el conflicto, al protagonista le cambian las reglas del juego o el problema se complejiza. Debe ser un momento que avive el interés del público por la historia con un eje nuevo y sorprendente.

Este se desarrolla hasta llegar al punto medio de la historia, que en la mayoría de las ocasiones es el intermedio, del que regresamos para recibir el punto de quiebre II, que no sólo complejiza mucho más la historia sino que da pie a la sensación una sensación lúgubre, de tensión profunda y oscura que se encuentra presente pero contenida. Este anticlímax puede durar muy poco dependiendo de la historia, pero de ella se desprenderá enérgicamente el clímax donde la historia busca resolverse y las apuestas, en este punto son altas.

Finalmente, el desenlace brinda un cierre con el protagonista consiguiendo o perdiendo lo que quería; esto da paso a la estabilización, en la cual conocemos el nuevo status quo donde nada está como al principio de la historia pero que significa un cierre a la tensión generada por el clímax y el final de la obra.

1.2.2. Las canciones, su rol en la dramaturgia y sus cualidades.

En cuanto a las canciones, tomaremos dos maneras de entender su función y su esencia: según los conceptos de Tomás Castellanos y los de Jack Viertel, dos autores que rescatan rol que cumplen las canciones en el avance de una trama. El primero, en un artículo para la revista teatral “Telón de fondo” (2013) dice que:

Los números musicales (llamadas arias, como herencia de la forma arcaica del musical: la ópera) son los bloques sobre los que se construye la estructura del musical, mientras que los momentos hablados o no-musicales (llamados pasajes) son momentos de transición que ligan un aria con la otra, no sin carecer de importancia dramática, pero sí fuera de todo rol estructural. (p. 113)

Aquí, Castellanos menciona que, si miramos la historia desde las canciones, esta debería entenderse casi en su totalidad solo a través de su música ya que el texto es solo un complemento. Además, él en el mismo artículo explica cómo organizar toda la obra a través de dos categorías principales que se atribuyen a las canciones: exposición y resolución; es decir, cada canción cumple alguna de estas funciones o incluso ambas, en algunos casos especiales.

Los números expositores suelen ubicarse en el primer acto de la obra y tal como lo indica su nombre, exponen el problema del protagonista y expresan sus sensaciones y manera de pensar, las cuales otorgan información necesaria al espectador (Castellanos, 2013).

Por otro lado, los números resolutores son activos, se ubican en su mayoría en el segundo acto y en ellos ya no se plantean nuevas situaciones, sino que empieza a resolverse lo que ya conocemos. Los personajes cantan lo que se está haciendo para resolver el conflicto o lo que se está planeando hacer.

Además de estos factores importantes, también está la combinación de ambos en el “número productor”, este se da una sola vez en la obra y suele ser el momento más espectacular del show, un momento lleno de energía, que podría incluir a toda la compañía en grandes despliegues de baile o una especial energía en el canto, si se trata de una obra con pequeño o ningún ensamble. Suele colocarse al final del primer acto, o poco antes de este ya que, como indica Castellanos, es un llamado al “aplausos prolongado del público”; además, es en la dramaturgia de este número en el que los conflictos de la obra comienzan a solucionarse.

Por el contrario, el número parche no expone ni resuelve ni tiene una contribución notable hacia la trama; este se ubica casi al inicio del segundo acto como un *comic relief*, relaja la tensión y no suele ser interpretado por ninguno de los protagonistas.

Otro tipo de canción que podemos considerar, y que también menciona Castellanos, es el número de apertura, con el cual el espectador se ve introducido a la historia y por ello, debe ser claro en la información que transmite. Castellanos dice, además, que para la estética de la obra es muy importante que se inicie con música, así el espectador se ve introducido por completo en el mundo que está por ver. Por otro lado, se encuentra el número final que cierra la obra y resuelve el conflicto; además, es importante para la estética del musical por el hecho de cerrar la historia con una canción, como debería hacerse en cada momento importante del musical.

Desde una mirada más específica, Jack Viertel, una importante figura en distintas áreas de la producción teatral y dramaturgia en Broadway, clasificó las canciones de un musical de acuerdo a su función.

El “opening number” es la primera pieza en cualquier espectáculo y para Viertel, a pesar de que puede existir una obertura instrumental previa a la aparición de cualquier actor, es el “opening number” en el que recae la responsabilidad de verdaderamente introducir la historia; además, para el autor existen dos tipos: el primero en el que la compañía de actores se presenta y en el cual podemos oír un poco de todos; y el segundo, que nos deja solo con el personaje principal al que conocemos más a profundidad y a su vez nos lleva a entender fracciones del conflicto.

El segundo punto de importancia para Viertel es “The I want song” o “la canción del yo quiero” que expone la acción del protagonista, además, menciona que para él los musicales, o la mayoría de ellos, no tienen como intención ser sutiles, y por ello en este tipo

de canción se busca que empaticemos inmediatamente con lo que quiere el protagonista y queramos que lo consiga. En la mayoría de musicales, este tipo de canción es aplicada a un solo personaje, pero en ocasiones donde el conflicto pesa en más de uno de ellos, puede haber varios objetivos dentro de la historia y si este fuera el caso, probablemente una de estas canciones se vería incorporada al “opening number”.

El siguiente punto de importancia es la “conditional love song” o “la canción de amor condicional” llamada así en honor a *If I loved you*, la primera canción de amor en el musical *Carousel* (1945), y que narra el primer encuentro romántico entre los personajes.

En este tipo de canción, poco después de enterarnos de las motivaciones del protagonista, aparece un amor que podría ser abordado de dos maneras: la primera en un tono incierto pero llena de fuerza y esperanza y la segunda, expresada con hostilidad pero cargando la tensión a ser desarrollada. También tiene que ver con la temática de la obra, es decir si es que esta historia tiene el romance como base, o solo es una fracción de la historia. En algunos musicales, sin embargo, especialmente en aquellos con una temática no centrada en el romance, esta canción puede ser reemplazada por alguno de los protagonistas del encuentro comentando sus sentimientos o sensaciones.

La siguiente suele ser una canción entretenida, de gran energía y con despliegues coreográficos y vocales, a la cual Viertel incluso se refiere como un momento para que la audiencia “se recargue”; lo llama “The Noise” o “la bulla”, la cual puede o no tener una importancia central en la trama, pero es ciertamente un descanso donde el espectador no es bombardeado con información. Adicionalmente, este tipo de canción puede realizar la presentación de nuevos personajes que nos mantendrán entretenidos al ser presentados de manera tan eufórica y espectacular; estas nuevas apariciones pueden resultar significativas o no a la trama, pero lo que tienen en común es que van a resultar en un impacto visual.

A partir de este punto, en el que la trama y personajes ya han sido establecidos, la separación en categorías no puede definirse tan exactamente debido a que cada musical comienza a tomar su propio rumbo.. Sin embargo, aún existen un par de categorías de canciones que, según el autor, podrían aparecer dentro de la obra, y que mencionaremos brevemente: “La segunda canción de amor” es decir, la canción de una pareja secundaria en la trama que refleja usualmente el opuesto a la primera y “La canción del villano”, que puede ubicarse en cualquier punto de la segunda mitad del primer acto y en la mayoría de ocasiones tiene un tono cómico.

Cerca de cerrar el primer acto es importante tener un número lleno de energía que haga que el espectador no pierda el interés debido a la prolongación de la trama; a este número Viertel lo llama “Tent Poles”, que vendría a ser el equivalente al “Número productor” que describe Castellanos en su propia clasificación. Sin embargo, Viertel lo distingue del número final del primer acto ya que este “Telón” debe dejar al espectador con la pregunta de “¿qué va a pasar ahora?” o la de “¿qué acaba de pasar?”, y dependerá de cada espectáculo saber cuál es más conveniente para la trama que cuenta.

Luego del intermedio, en cambio, los autores suelen buscar un número que regrese al espectador al mundo de la obra instantáneamente, pero suele haber dos acercamientos distintos: uno que recapitula algunos datos y por los primeros segundos no introduce mucha información nueva o grandes revelaciones en caso de que la audiencia no haya regresado a sus asientos; y el otro tipo que, por el contrario, brinda información a lo largo de toda la canción que hace que el espectador regrese al sentimiento de la obra o a las consecuencias de lo que ha estado pasando en el primer acto.

En ese punto de la historia es necesario complejizar el conflicto a través de una revelación inesperada o lo que es más común en musicales contemporáneos: vulnerabilidad

en los personajes que no habíamos visto, o simplemente un lado de ellos que el espectador no se espera y que les quita algo de lo bidimensional.

Si es que se ha ido desarrollando una historia secundaria a lo largo de la obra, llega el momento de cerrarla o terminar de desarrollarla, y es en este momento en el que suele entrar una canción sobre “el segundo romance” o algún otro lío más pequeño que se resuelve definitivamente en este punto para darle más importancia al conflicto principal y que, aunque podríamos compararlo con el número parche que señala Castellanos, ambos autores lo describen con una función diferente.

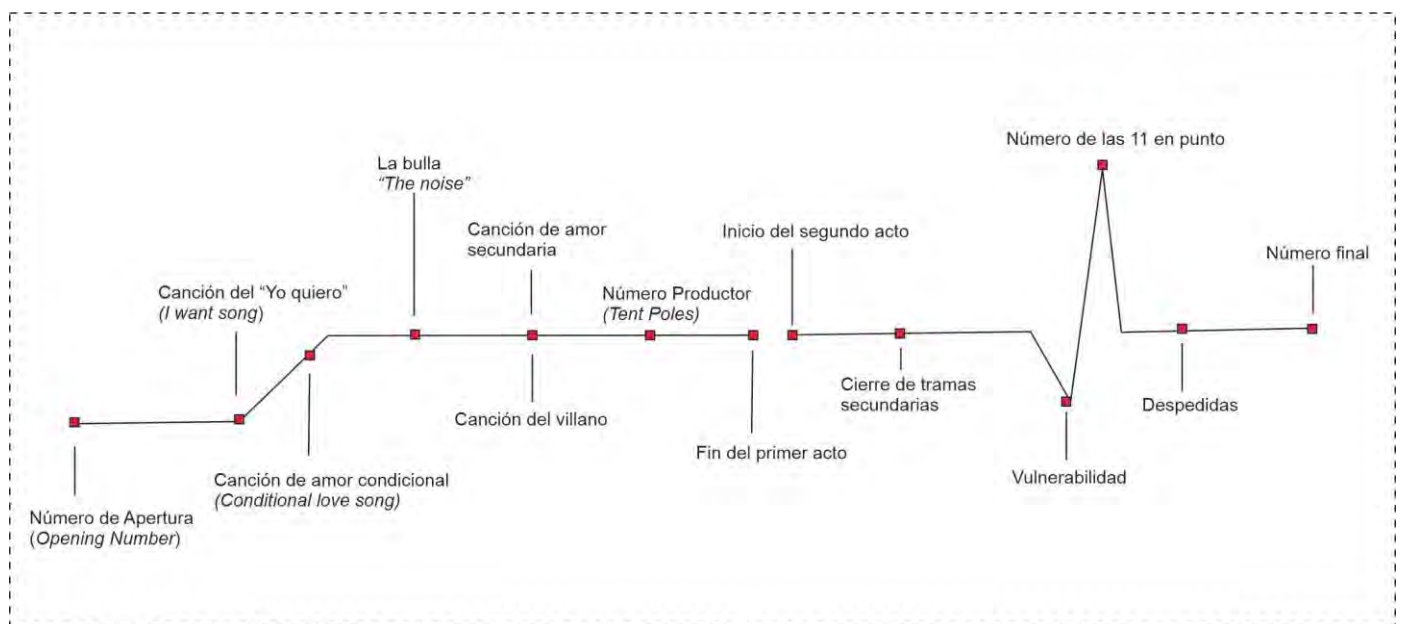
Es entonces donde entra un número de gran formato llamado “el número de las 11 en punto”, que Viertel describe como “la justificación del pago de la entrada” ya que busca divertir, en el caso de las comedias o simplemente ser espectacular, presentando el último gran giro de la historia o una gran realización del protagonista, si es que esta existe, y que puede ayudar a aumentar el suspenso, pero todo en un gran despliegue energético por parte de los actores.

El penúltimo número tiene también un grado de drama ya que busca mostrar despedidas entre los personajes, las últimas explicaciones que el público necesita o un momento simple de intimidad con los personajes que podría llevar un tono romántico.

Adicionalmente, el “número final” le da cierre a la obra o da pie a una pequeña escena que será el verdadero final (aunque este último caso sea menos común). Todas las maneras de terminar la obra son diferentes, ya que dependen del ritmo y el estilo de la obra, pero aquí describimos algunos casos recurrentes según Viertel: la primera opción es un número que busca llegar a los sentimientos del espectador ya sea con lágrimas de felicidad o tristeza, o pura euforia por el despliegue de energía y alegría en el escenario; además, este número puede servir para atar todos los cabos sueltos inteligentemente. El segundo estilo de

cerrar el show podría incluir “reprises” en el último número o pocos números antes de finalizar; esto tiene varios objetivos, como el de generar nuevamente un efecto en los sentimientos del espectador, recapitular y relacionar escenas entre sí o simplemente lograr que las melodías sean recordadas para posteriores fines lucrativos. El último estilo de cerrar el show es uno moralista, la canción final resume las actitudes de los protagonistas o la suerte que les tocó y busca más bien una reflexión en el espectador sobre todo lo que acaba de ver.

En el siguiente gráfico puede apreciarse el orden aproximado que pueden seguir las canciones:



Es importante volver a mencionar que no todos los espectáculos siguen esta guía al pie de la letra, pero ciertamente es una base que ayuda a establecer la conexión con el espectador para que se vea involucrado en una trama lineal. Existen muchas otras piezas que, como se explicó anteriormente en el *concept musical*, no siguen necesariamente una trama lineal por lo que encajarlos en estas características es más complicado; otro caso podría ser el de aquellas obras que rescatan las características de los números descritos pero

siguen su propio orden, en especial desde el segundo acto. Una vez ya establecido el conflicto, cada historia toma su propio camino y eso es lo que hace especial a cada una; es por ello que lo descrito son simples recursos recogidos desde musicales como “base” que siguen patrones más o menos comparables.



CAPÍTULO 2: EL MUSICAL EN EL PERÚ

El objetivo de este capítulo es contextualizar el origen del teatro musical en el Perú. Aquí se analizarán los antecedentes a la producción de Pantaleón y las visitadoras.

En cada subcapítulo, se describirán los momentos más representativos, se hablará acerca de los directores, productores e instituciones más representativos del teatro musical en el Perú y su contribución en el género. Esto se realizará a través de entrevistas e información en sus respectivas páginas web, así como críticas e información periodística sobre las producciones.

2.1 Llegada del musical de Broadway a Lima

2.1.1. Osvaldo Cattone

Osvaldo Cattone es un actor, director y productor teatral, argentino de nacimiento pero cuya contribución al teatro peruano, en especial al teatro musical, ha sido relevante. Se formó como actor en la Accademia Nazionale di Arte Drammatica Silvio D'Amico, en Italia, como cuenta en una entrevista con TV-Perú (2011) y llega al Perú en los 70's, solo por seis meses para grabar una novela, sin embargo se quedaría a radicar en Lima.

Fue quien dio inicio a poner escena exitosos musicales de Broadway y presentarlos al público limeño. El primero del que existe registro es *My Fair Lady* en 1973, traducida como *Mi muñeca favorita*, en el Teatro Mariátegui. Sin embargo, no es hasta tres años después, al asociarse con el Teatro Marsano que co-administra hasta hoy, que surge un verdadero despegue de su teatro y una mayor aceptación del público. *Aleluya, Aleluya* una traducción de *The Sound of Music* se estrenó 1976, en el Marsano y luego fue seguida por *Gigi* en 1977, *El hombre de la mancha* en 1979, *Annie* en 1987 (Ambas con sus respectivas

reposiciones) y *Sor-presas*, una traducción de *Nunsense* en 1990. Además de estas obras directamente traídas de Broadway, hizo adaptaciones con canciones de musicales a otros espectáculos como *Tres mujeres para el Show* en el año 1991.

Aunque con los años dejó de producir musicales, su aporte en generar el interés del público por este género ha sido vital.

2.1.2 Asociación Cultural Preludio

Preludio, es descrito en su página oficial de Facebook como una asociación cultural sin fines de lucro, con la misión y el objetivo principal de difundir la cultura y el entretenimiento para toda la familia, presentando obras de Teatro y Musicales para niños y adultos (2019). Misión que han estado llevando a cabo desde 1997, cuando Denisse Dibós fundó la asociación.

Denisse Dibós se formó como pianista en la Universidad Estatal de California y luego realizó una maestría en Música en la Universidad del Sur de California, Estados Unidos (La República, 2005). Sin embargo, debido a una tendinitis en la mano tuvo que dejar sus estudios y comenzar a asistir las clases música en el Colegio Santa Úrsula de San Isidro donde ella misma cuenta, en una entrevista para TVPerú (2019), que nació la idea de Preludio. Con el interés de las propias alumnas, el apoyo de los padres de familia y del propio colegio, logró montar *Sueño de una noche de diciembre*, como ella lo llamó, un espectáculo que reunía musicales de Disney en 5 distintos elencos de aproximadamente cien alumnas cada uno.

Es entonces como en 1997, junto a su hermana, produce la primera obra de Preludio, *La novicia rebelde* en el Teatro Peruano Japonés, obra que también protagonizó y en la que

varias de las niñas que participaron en la producción de *Sueño de una noche de diciembre* tuvieron su debut en el teatro profesional.

Dibós revela en esta entrevista con TV Perú la dificultad que significó obtener los derechos del musical extranjero que buscaba poner en escena y que, en ese entonces, la única manera era viajar hasta Argentina y contactar con una sucursal encargada, tal y como se lo recomendó Cattone. Sin embargo, hoy en día el trámite es mucho más sencillo, lo que también ha permitido realizar más producciones de teatro musical en los años que siguieron.

Dentro de sus producciones se encuentran *Cabaret* (2009-2018), *Amor sin barreras* (2011), *Chicago* (2012), además de sus más recientes obras originales *Déjame que te cuente* (2016) y *Todos vuelven* (2019).

2.2 Proliferación del musical en Lima

2.2.1 Asociación Plan 9

Incluso aunque podemos considerar a Preludio como la asociación precursora del teatro musical en el Perú, en el 2001 se estrenó *El show de terror de Rocky* en el Teatro Británico, traída por Asociación Plan 9 de la mano de Giovanni Ciccía y David Carrillo, lo que significó su despegue en la escena teatral limeña.

Aunque rápidamente expandieron sus producciones a mucho más que solo teatro musical extranjero, tuvieron otras producciones importantes de ese tipo como *Hedwing y la pulgada maldita* (2005), nuevamente protagonizada por Ciccía, y que incluso desembocó en la grabación de un CD, al igual que *El show de terror de Rocky* (2001). La música fue adaptada y traducida principalmente por los músicos Rafo Ráez & Los Paranoias, el

director Ricardo Morán y el mismo actor, Giovanni Ciccía. Varios años después pusieron en escena *La tiendita del horror* (2014), retomando los musicales extranjeros de temática más oscura.

A pesar de llevar varios años constituidos como asociación cultural sin fines de lucro, desde el 2002, produjeron solamente tres musicales, no por eso su aporte al teatro musical en el Perú es menos significativo, pues en todos está el común denominador de que son rock-musicals, con temáticas bizarras, ensambles mínimos y una manera muy diferente de abordar el musical de la que se veía comúnmente y que pudo nutrir la aún naciente industria.

2.2.2 La gran manzana

La Gran Manzana fue una productora de grandes espectáculos de nivel internacional, como dicta su página oficial de Facebook, que del 2006 al 2014 llevó a cabo diversas adaptaciones de obras de Broadway a nuestros teatros limeños. Iniciaron con *Fama* (2006) y *Bienvenidos a los 60's* (2008), adaptación de *Hairspray*, ambas obras en el perdido Teatro Montecarlo.

Posteriormente y con más notoriedad estrenaron *RENT* (2010) y *Los locos Adams* (2013), ambas con una reposición el año siguiente a su estreno.

De la mano del director y gerente general Domenico Poggi, las mencionadas obras colaboraron con el crecimiento del género desde su lado más espectacular, ya que sus producciones fueron cada una con un mayor detalle en la producción que la anterior logrando lo que ellos mismos señalaban en su visión, generar espectáculos de talla internacional. Finalmente eso es lo que necesitaban las producciones que eligieron exportar.

Sin embargo luego del 2015 y algunas obras ya no musicales, la productora fue dada de baja. Aun así varios de los miembros continúan trabajando en la industria, como el gerente general, por ejemplo, que iría a dirigir nuevos musicales con otras productoras.

2.2.3. Primer Nivel Entertainment y ED Producciones

Primer Nivel Entertainment S.A.C., es una productora de teatro y eventos creada por Henry Gurmendi y Ricardo Bonilla Laines. Fue fundada el 2013 y señala en sus objetivos el poner en espectáculos que destaquen el talento peruano en producciones profesionales.

Ellos también produjeron otras obras extranjeras que no habían sido puestas en escena en Lima hasta ese momento, como *Avenida Q* (2012), *Annie* (2013), obra para la cual se realizó un casting abierto y televisado por América TV, y *Grease* (2014).

Aunque poco se ha visto de esa productora desde entonces, Henry Gurmendi pasó a formar parte de ED Producciones dónde dirigió *Fiebre de sábado por la noche* (2016), *La era del rock* (2018) y *Eres bueno Charlie Brown* (2019) todas adaptadas de Broadway.

Recientemente estrenaron *Sueños mágicos* (2019), un musical para niños con música e historia originales de Sergio Cavero y George Bustamante respectivamente, junto al propio director Henry Gurmendi en ambos títulos.

2.2.4 Tondero

Tondero nace en 2008 como una agencia de representaciones, creado por los hermanos Miguel Valladares y Milagros Valladares. Esta agencia se encargó de la producción de distintos musicales como *Casi Normal* en el 2011, una obra distinta a las que

habían sido producidas anteriormente en el país debido a la profundidad y complejidad de su trama; *Mentiras*, traída desde México en el 2014 y *Av. Larco* en el Teatro Marsano en el 2015, que luego fue llevada al cine en el 2017 debido al éxito y popularidad que obtuvo durante las dos temporadas en las que se encontró en el teatro y por la incorporación de rock y punk peruano en una historia original.

Además de los musicales, Tondero es conocido por producir películas como *Casa Dentro* en el 2012, dirigida por Joanna Lombardi; *¡Asu Mare! 1, 2 y 3* en el 2013, 2015 y 2018 respectivamente, ganando tres premios Creatividad Empresarial de la UPC.

También produjeron una gran variedad de películas como *A los 40* y *El elefante desaparecido*, *Magallanes* y *Lusers*, etc. Además de la trilogía de películas musicales *Locos de Amor* y el espectáculo en vivo de *Nubeluz 25 años*.

2.2.5 Los Productores

Los productores, nacen como una extensión del Teatro La Plaza, o como una productora hermana, tal como lo mencionan en el programa de mano de *Hairspray* (2012), su primera puesta en escena. Su intención desde ese momento fue “Producir para el público de Lima espectáculos y musicales de gran formato” y eso vienen haciendo desde el 2012. En cuanto a musicales, luego de *Hairspray* llegó, *La Jaula de las Locas* (2014), *Mamma Mia!* y *En el Barrio* (2016), ambas con sus respectivas reposiciones en distintos teatros el mismo año. Le siguió el musical británico *Billy Elliot* (2018) y luego *Las Chicas del 4to C* (2018) que a pesar de no ser estrictamente un musical, es una historia original del dramaturgo peruano César de María que utiliza música popular en su narrativa, en un estilo parecido también estuvo el unipersonal de Gisela Ponce de León, *Mudanza* (2016), y de

manera menos narrativa, la misma actriz estuvo en escena en el Teatro Pirandello con un concierto conceptual en el 2018.

El 2019 anunciaron el estreno de su primer musical con música original, *Pantaleón y las visitadoras*, basado en la novela del mismo nombre, del aclamado nobel peruano Mario Vargas Llosa, con una temporada de Mayo-Septiembre. En el mismo año llegó la reposición de *Las Chicas del 4to C*, así como *Cuéntame* (2019) un espectáculo con la música de Pedro Suarez Vertiz.

2.3. Nuevas propuestas en el teatro musical

2.3.1. Playbill

La Asociación Cultural Playbill nace en el 17 de diciembre del 2017, creada por Pedro Iturria, luego de haber tenido una exitosa temporada en el 2016 con el musical *Zapping, 3 musicales en 1*, una obra compuesta por tres historias cortas originales y con música inédita. Al inicio se encontraba asociada con “Vodevil producciones”, pero luego dio paso a convertirse una asociación independiente con la finalidad de impulsar el desarrollo del teatro musical en el país.

El objetivo de esta asociación es crear alternativas al teatro musical de gran formato que estaban llegando al país, con la finalidad de demostrar que se pueden realizar musicales de gran calidad (incluso al nivel de Broadway) sin la necesidad de ser grandes producciones o de ser en gran formato.

Además de *Zapping, 3 musicales en 1* (2016), la asociación Playbill también ha sido autora de obras originales como *Acepto* (2018), *Japan* (2018), *Té de tías* (2019) y *La loca*

del frente (2019), siendo las dos primeras versiones más extensas y desarrolladas de sus antiguas versiones en *Zapping* (2016).

También es importante recalcar que las producciones de *Zapping*, *Japan* y *La loca del frente* tuvieron canciones originales.

Adicionalmente, la asociación se dedica a la realización de talleres y capacitaciones para artistas, además, cuenta con un servicio de licencias para la exportación de sus obras.

2.3.2. CAST Espectáculos

Cast nace en el año 2018 como respuesta a necesidades artísticas personales de Manu Rodríguez y Gastón Curbelo respecto al teatro musical en el Perú. Ellos crean Cast como una productora teatral y en ese mismo año ponen en escena el musical mexicano *Sexo, sexo, sexo: el musical* en el Teatro Auditorio Miraflores.

Luego de esta producción, decidieron hacer un espectáculo principalmente de danza pero que incluyera momentos de teatro musical como canciones en vivo y actuaciones. Luego de buscar qué historia podrían poner en escena que no sea una obra ya existente anteriormente, se encontraron con el “boom” que estaba siendo la película *Bohemian Rhapsody* y quedaron fascinados con la historia de Freddie Mercury, por lo que decidieron contar su historia a través de la música y el baile.

Así, en el 2019 tuvieron dos temporadas de *Freddie, La leyenda* en el Teatro Ricardo Blume, que está próxima a re-estrenarse en el año 2020. Además, Cast se encuentra en la preparación de una nueva obra que narrará la vida de Selena Quintanilla a través de sus propias canciones, que también será estrenada en el 2020.

2.4. Otras producciones originales

Aunque en el 2006 se estrenó aisladamente *Acompáñame* de Joaquín Vargas Acosta en el desaparecido Teatro Montecarlo contando una historia musical que ningún otro teatro en el mundo había visto, no es hasta la siguiente década en la que empezó a producirse y crearse en mayor cantidad, un nuevo teatro musical que ya no era dependiente de Broadway.

Cabe mencionar que no usaba música original como algunas de las propuestas que también serán mencionadas en este capítulo pero que ya dan pasos más allá para independizarnos del teatro musical de Broadway.

Posteriormente, en 2011 llega una nueva producción de Joaquín Vargas Acosta: *Carmín, El musical*, basado en la novela del mismo nombre que se televisó en los años ochenta por la misma productora: Iguana. Tenía las características de un *jukebox* musical, recogiendo éxitos de esa misma época para contar la historia.

En el 2015, sin embargo, se estrenó *1968* escrita y dirigida por Mateo Chiarella, quien venía dirigiendo musicales en Preludio. Esta puesta en escena destaca características distintas del musical, incluso, Sebastian Abad la describe como “un musical atípico, sin escenografía, ni microfónica, ni un ensamble numeroso, ni números corales, y que gracias a esos componentes, vuelven muy íntima y natural la atmósfera de la historia”; y aunque aún la música no era propia, daría paso a que en los siguientes cinco años el teatro musical peruano despegara.

La antes mencionada *Déjame que te cuente* (2016) de Preludio, fue la primera de varias propuestas nuevas con música criolla en formato de revista musical; le siguió *El Plebeyo* (2017) producida por La Banda SAC, empresa más afín con producción de espectáculos de música y que contaba la historia del criollo Felipe Pinglo en los años

veinte. En el 2018 llegó *Barrionuevo*, una producción independiente de Diego Dibós y Carlos Galiano que exploraba el vals peruano a través de algunas canciones originales; el mismo año ya se re-estrenaban *Acepto* (2018), *Japan* (2018) de Playbill en formato más completo, con música propia y siempre rondando el pop/jazz muy al estilo de musicales americanos.

Para el 2019, la escena de teatro musical ya se veía inundada de nuevas propuestas que cada vez se desligaban más de las raíces de Broadway. *Todos vuelven* de Preludio, escrita por el dramaturgo peruano Mateo Chiarella, es una propuesta original con música criolla que utiliza la historia del Perú como eje, pero de una forma más transversal que su predecesora *Déjame que te cuente* (2016), escrita por el mismo autor, que utilizó cartas, textos de entrevistas y frases dejadas por Chabuca Granda para su creación.

Maestra Vida de Danao producciones también se estrenó en Septiembre con música del salsero Rubén Blades, y más recientemente de la mano de una de las pocas escuelas formativas en teatro musical D'art, se estrena en un formato bastante innovador para nuestra contexto el *Monólogo musical "Noelia"*, con música original de Sergio Cavero, junto a éxitos de Nino Bravo y sus contemporáneos.

A la par, en el mismo año llegaron aquellas producciones que llevaban música propia en su totalidad como *Pantaleón y las visitadoras*, de Los Productores, que será analizada en las páginas siguientes, *Agua* compuesta por Luis Álvaro Félix como su proyecto de tesis, basada en un cuento de María Arguedas y con un mucho mayor énfasis en el folklore de la sierra peruana. Así como *La loca del frente* de Playbill, antes mencionada, que con música original y un texto adaptado de la novela chilena *Tengo miedo, torero* explora distintos ritmos latinoamericanos.

CAPÍTULO 3: Análisis de las obras de Broadway

En este capítulo se realizará un acercamiento a la formulación del modelo de estructura con el que se analizarán las tres comedias musicales representativas de Broadway que han sido escogidas para este proyecto debido a su popularidad en Broadway y por haber sido presentadas en Lima, y que luego serán comparadas con la estructura que emplea *Pantaleón y las visitadoras*.

Las obras a utilizar serán: *The little shop of horrors* (La tiendita del horror), *Hairspray* e *In the heights* (En el barrio).

3.1 La tiendita del horror

Es un musical adaptado de la película de Roger Corman, una comedia negra de 1960 bajo el mismo nombre. Fue estrenado en Off-off-Broadway en 1982 como un workshop, según los registros del IBDB, con letras de Howard Ashman y música de Alan Menken. Posteriormente fue movida a Off-Broadway en el Orpheum Theatre, en el mismo año, hasta que finalmente fue estrenada en el August Wilson Theatre (antes Virginia Theatre) en 2003, gozando de una temporada de diez meses.

En el Perú tuvo una temporada dirigida por Ricardo Morán, a cargo de la productora Asociación Plan 9 y fue protagonizada por Giovanni Ciccía, Gisela Ponce de León, Ricky Tosso, entre otros.

3.1.1 Estructura dramática

3.1.1.1 Estructura aristotélica

La historia de *La tiendita del horror* inicia presentando el status quo dentro Skid Row, una calle que parece estar llena de mala suerte, más específicamente conocemos la tienda de flores en la que trabaja Seymour, un joven huérfano enamorado de su compañera de trabajo, Audrey, quién es maltratada por su novio. Se establece el tono de comedia oscura que se desarrollará en las siguientes horas.

El conflicto se dispara cuando Mr. Mushnik, el dueño, anuncia que ambos trabajadores se quedarán sin empleo porque las ventas van muy mal y va a cerrar la tienda. Seymour, inmediatamente presenta a Audrey II, una planta extraña que acaba de comprar y que puede representar la salvación de la tienda.

La planta, efectivamente, comienza a llamar la atención del público que pasaba por el lugar, las ventas comenzaron a crecer debido a que la gente se interesaba en entrar a la florería para ver a la extraña planta. Seymour se emociona ante lo que estaba sucediendo, ya que pasó de ser maltratado e ignorado por los demás, a ganarse la atracción y respeto de su jefe y hasta de Audrey.

Luego de unos días de éxito, Seymour descubre que la planta se alimenta de sangre, y que esa era la única forma que tiene para poder crecer. Esto representa la intervención del protagonista pues debe decidir si la alimenta o no. Decide si hacerlo, pero con su propia sangre, lo que solo provoca que la planta comience a crecer desmesuradamente, llamando aún más la atención de los extraños y desencadenando un evento que cambia aún más las reglas para el protagonista.

Audrey II, la planta, de pronto puede hablar y le ordena que le lleve sangre fresca, que asesine. A pesar de tener dudas, aprovecha esta situación para planear el asesinato del novio de Audrey, un dentista que la golpeaba constantemente; sin embargo las cosas salen

más a su favor de lo esperado pues Orin, el dentista, muere a causa de asfixia por su propio gas de la risa, Seymour solo tiene que dárselo de comer a la planta.

Al día siguiente se da cuenta de que Audrey II había crecido mucho más, y a partir de ello empiezan a surgir sospechas de parte del señor Mushnik, a quien también, bajo la influencia de la planta asesina indirectamente para hacerlo alimento de ella. Es en este momento cuando se da cuenta de que siempre tendrá que matar a alguien más si no acaba con ella.

Como segundo punto de quiebre llega la decisión de Seymour de escapar junto a Audrey, quién ha revelado que también lo ama. Así podrían abandonar a la planta y la fama local que consiguió gracias a ella. No obstante, todo sale mal cuando Audrey, aún confundida por la actitud de Seymour, decide volver a la tienda de madrugada sólo para encontrarse a solas con la planta, quién intenta comérsela. Seymour llega a tiempo para salvarla, pero como triste momento anticlimático, está muy herida para sobrevivir y le pide a Seymour ser alimento de la planta. Así siempre estarán juntos. Una vez muerta, él, cumple sus deseos.

A la mañana siguiente, que para los espectadores es solo segundos después, recibe una noticia preocupante, un hombre que trabaja para una importante empresa nacional botánica, le cuenta que se llevará partes de Audrey II para distribuirla por todo el país al ser una planta tan especial. Pero en el clímax de su tragedia Seymour intenta de mil maneras asesinarla, una vez solo, pero no lo consigue y en el camino, termina devorado aquella que tanto cuidó.

Al final de la obra, se da a entender que las personas alrededor del mundo estaban empezando a ser devoradas por plantas extrañas que habían adquirido debido a la

fascinación por Audrey II, dejando al espectador con la sensación de que esta planta carnívora estaba destruyendo a la humanidad. Este es el nuevo status quo.

3.1.1.2 El rol de las canciones

El número de apertura de la obra es el *Prólogo "Little Shop of Horrors"*, el cual es cantado por las tres chicas que conforman el ensamble: Chiffon, Crystal y Ronette. Ellas presentan las historias con esta canción que además, lleva el título de la obra como nombre.

Las canciones que funcionan como número expositor aparecen repetidamente en el primer acto: "*Skid Row (Downtown)*", cantada por la compañía, la cual presenta a los personajes y la situación en la que estos se encuentran al iniciar la obra, además es "la canción del yo quiero" pues un determinado momento Seymour deja salir sus sueños y aspiraciones de escapar de ahí, de escapar de su "destino"; "*Da-Doo*", cantada por Chiffon, Crystal, y Ronette (con Seymour hablando), también expone las reacciones que Audrey II, la planta, comienza a causar en las personas y la fascinación que sienten por ellas. Debido a ello, Seymour narra la forma en la que consiguió la planta.

Por su parte *Grow for me* que sirve como "canción de amor condicional" expone y resuelve al mismo tiempo; Seymour le canta a la planta Audrey II que inusualmente será la relación más importante de la obra, en ella se narra su desesperación del protagonista por no saber qué hacer para que la planta crezca, hasta que se da cuenta de que lo que Audrey II necesita para alimentarse, es sangre.

"*Ya never know*" cantada por Mushnik, Chiffon, Crystal, Ronette, y Seymour, es el primer break de nueva información pero llena de energía, "El impacto", que a su vez resuelve pues Mushnik se da cuenta de los beneficios que la planta estaba trayendo para él

y su negocio, además, marca uno de los primeros cambios hacia el trato que las personas, como el señor Mushnik, tenían hacia Seymour. "*Somewhere that's green*" es nuevamente una canción expositora y desde su significado juega dos roles, le da una importancia extra a Audrey, quien la canta, porque de cierto modo es su propia "canción del yo quiero", revelando sus ganas de cambiar su destino, sin embargo también podría significar una "Segunda canción de amor" ya que a también agrega profundidad a la segunda relación importante de Seymour, la que se dará con ella. Mientras, "*Closed for Renovation*" – Seymour, Audrey, y Mushnik la cual resuelve y marca el "nuevo comienzo" para la florería y muestra el éxito que empezará a tener el negocio de Mushnik debido a Audrey II.

También está la expositora canciones de villano, en un tono satírico "*Dentist!*", por Orin, Chiffon, Crystal, y Ronette, la cual presenta al espectador el personaje de Orin, el dentista, y narra sobre su historia y su historial de abusos y fascinaciones sádicas, luego viene la canción del otro villano, del más grande; Audrey II en "*Feed Me (Git It)*", quién a dueto con Seymour, marcan el primer *plot twist* importante en la historia, ya que Audrey II habla por primera vez y Seymour se da cuenta de esto; luego de ello, la planta lo convence de que le siga consiguiendo sangre pues todo lo bueno que está sucediendo en su vida es gracias a ella, está es una canción que expone el nuevo problema pero resuelve con la decisión de Seymour de hacerle caso.

Le sigue "*Now (It's Just the Gas)*", cantada por Orin y Seymour, resolviendo la decisión de asesinar del protagonista, pues se narra el momento en el que Seymour decide visitar el consultorio de Orin para asesinarlo y dárselo como comida a Audrey II, a pesar de tener mucho miedo de hacerlo y no hacerlo por sí mismo. Este número comienza darle al público la famosa sensación de "¿Qué está pasando?" o "¿Qué va a pasar ahora?" del "Número productor" que sigue a continuación; "*Coda (Act I Finale)*", cantada por Chiffon,

Crystal, Ronette, y Audrey II, en la cual no solo se marca el fin del primer acto, haciendo un reprise de la canción del prólogo, sino que presenciamos el primer acto verdaderamente carnívoro de la planta.

Al regreso del intermedio tenemos "*Call Back in the Morning*", por Seymour y Audrey, un número expositivo, donde se muestra el cambio en la relación que surge entre ambos personajes, además de eso no da mucha más información importante, como buen número de regreso. Luego vienen las resolutoras "*Suddenly, Seymour*" y "*Supper time*", la primera por Seymour, Audrey, Chiffon, Crystal, y Ronette, en la cual se cuentan las nuevas declaraciones amorosas entre Audrey y Seymour, funcionando como la aclaración y realización de este "segundo romance", mientras que la segunda, cantada Audrey II (con Seymour y Mushnik hablando), en donde continúan las manipulaciones de Audrey II hacia Seymour, obligándolo a seguir alimentándolo, deshaciéndose de Mr. Mushnik.

Continúa "*The Meek Shall Inherit*", cantada por la compañía, donde se muestra la situación en la que queda Seymour a partir de lo sucedido con todas las muertes, y lo desmotivado que se siente ante la vida, además es el último giro de la historia. Seymour comienza a recibir nuevas ofertas de trabajo, de hacerlo famoso, una en especial que busca distribuir plantas como Audrey II por todo el país. El conflicto de Seymour crece, y toma la decisión de escapar finalmente. Sin embargo todo desemboca en "*Sominex/Supper time II*", por Audrey y Audrey II, en la cual Audrey se entera de que Audrey II puede hablar, lo que causa que con engaños, la planta intente comérsela, pero Seymour logra salvarla de sus fauces. Todo este momento conforma una especie de intenso "Número de las 11 en punto".

Finalmente, está "*Somewhere That's Green*" (*reprise*), el penúltimo y emotivo número, cantado por una Audrey muy herida, en donde le dice a Seymour que acepte que

ella va a morir y que quiere que cuando eso suceda, él se la dé a la planta como comida. Seymour accede y queda destrozado.

Por último, como número final, está "*Finale Ultimo (Don't Feed the Plants)*", cantada por toda Compañía, la cual narra el cierre de la historia con la muerte de Seymour y el crecimiento desenfrenado de Audrey II, además de hacer notar el caos que está causando en la humanidad el hecho de que las personas sigan comprando ese tipo de plantas por todo el mundo. Este final tiene una ligera intención moralista y no es uno feliz definitivamente, pero da un mensaje de caos al público, de la extensión a la que puede llegar la ambición de una persona, de cómo ser cegado por esta puede ser trágico.

3.2 Hairspray

Esta es una obra, que como la anterior, también fue adaptada de una película de culto de John Walters (1988), pero que en esta ocasión fue adaptado con la música de Marc Shaiman, letra de Scott Wittman y libreto de Mark O'donnel y Thomas Meehan.

En el Perú tuvo dos producciones profesionales; la primera traducida como "Bienvenidos a los 60's" (2008) producida por "La gran manzana" y bajo la dirección de Domenico Poggi y con Oriana Cicconi como protagonista. Años después, la actriz retomó su rol en Hairspray (2012) esta vez dirigida por Juan Carlos Fisher como primera obra musical de "Los Productores".

3.2.1 Estructura dramática

3.2.1.1 Estructura aristotélica

En Hairspray se narra la historia de Tracy Turnblad, una chica de “talla grande” que anhela con ser una estrella local de Baltimore. Son los años 60’s y la conocemos como una chica rebelde, a la moda y, junto a su mejor amiga Penny fanática intensa de “El show de Corny Collins”.

Sin embargo el conflicto inicia con el anuncio de un casting abierto del programa. Ella, obviamente interesada en participar va al casting pero debido al odio que despierta en Velma, madre de una de las estrellas del show, por ser diferente, ella y una niña afroamericana son vilmente rechazadas. Sin embargo, tras aprender pasos distintos de su nuevo amigo Seeweed, decide presentarse ante el mismo Corny Collins quien queda encantado e inmediatamente le ofrece un lugar en el show, ganando inmediatamente el aprecio del público y de Link, el “galán” del programa. Esto es el primer punto de quiebre.

Esto lleva a que Amber, novia de Link e imagen principal del show, y su madre Velma, no acepten el ingreso de Tracy dentro del show, especialmente por su contextura gruesa que no encajaba dentro de los estándares de belleza. Además, la madre de Tracy, Edna, no apoya el hecho de que su hija participe del show debido al miedo que siente al creer que su hija se expone ante un mundo cruel que juzga a las personas que no sigan con la moda establecida, como le ha sucedido a ella durante toda su vida.

A pesar de ello, Tracy continúa en el show, en el que las participantes compiten por convertirse en la “Señorita Hairspray”; pero surge otro problema: iban a retirar el segmento mensual de “el día de los negros” del show debido a las peticiones de Amber y Velma. Esto conlleva a que surjan manifestaciones en contra de esta discriminación racial, en las cuales Tracy y su mejor amiga Penny deciden participar. Sin embargo Velma, en un acto de odio envía policías tras los manifestantes, todos los protestantes terminan detenidos, sin

embargo a las pocas horas se libera a todos con excepción de Tracy, impidiéndole llegar a la final de la competencia “Señorita Hairspray”. Este es el segundo punto de quiebre.

No obstante en el último giro de la trama para dar paso al clímax, Link ayuda a Tracy a huir y llegan juntos a detener el show, evitar que Amber gane y declarar que desde ese momento debería ser siempre “el día de los negros” en el programa. A pesar de las protestas de Velma, Corny Collins parece estar más que de acuerdo e ingresan al escenario muchos bailarines, en un gran número que representa el final feliz para todos.

3.2.1.2 El rol de las canciones

Hairspray inicia con “*Good Morning Baltimore*”, que no solo es el número de apertura sino que también funciona como expositor y como “canción del yo quiero” para la protagonista, Tracy, una chica llena de sueños y ambiciones.

El primer acto continúa con una mayoría de números expositores entre los que están “*The Nicest Kids in Town*”, que presenta a las estrellas del Show de Corny Collins en un despliegue de energía que podría traducirse como aún parte del número de apertura. Es seguido por una nueva “canción del yo quiero” pero esta vez más colectiva, Tracy, Penny y Amber expresan que quieren crecer y dejar de ser presionadas por sus respectivas madres en “*Mama, I’m a big girl now*”. Continúa la “canción de amor condicional”, “*I can hear the bells*” dónde se expone la magnitud de los sentimientos de Tracy hacia Link.

Durante el casting para el show tenemos el número de la villana, Velma, “(*The Legend of) Miss Baltimore Crabs*”. Una vez que ha conseguido el trabajo tenemos la canción de Link “*It takes two*”, que aunque es parte de un acto del show, funciona como “canción de amor secundaria”, pues da luces de él probablemente correspondiendo el amor de la protagonista.

Los siguientes números están llenos de energía, *“Welcome to the 60’s”* funciona como “El impacto” pues es número de gran energía, conocemos un poco más a la madre de Tracy pero no es un momento de vital importancia para el conflicto principal. Es un divertido descanso.

“Run and tell that”, continúa exponiendo y avanzando la trama con Seeweed llevando a Tracy y compañía a conocer la música y el baile afroamericano. Además introduce muy bien al “Número productor”, que expone y resuelve al mismo tiempo *“Big, Blonde and Beautiful”*, Tracy se ha unido a una causa anti-racista y empoderada y el público se pregunta “¿Qué pasará ahora?” la historia parece tomar un rumbo inesperado.

Al regreso del intermedio todas las mujeres protestantes están detenidas en *“The Big Dollhouse”*, un número grande que resuelve las consecuencias de esta rebelión, pero que como buen número de regreso no da demasiada información sobre lo que pasará y solo explora lo más cómico de la situación. El siguiente, en cambio, *“Good morning Baltimore (Reprise)”* es el momento vulnerable de Tracy, aún conserva sus grandes sueños pero ha visto otro lado del mundo y está enamorada.

Entonces llega nuevamente un momento menos serio y que no afecta demasiado la progresión de la historia, para Castellanos sería “El parche”, un simple momento entretenido y que, de quitarse, no afectaría la historia; o la culminación del “segundo romance” que, aunque están Seeweed y Penny también, en este caso es el de los padres de Tracy en *“You’re timeless to me”*. La culminación de romances continúa con la resolutora *“Without Love”* donde no solo se aclaran los sentimientos de Tracy y Link, sino también los de Seeweed y Penny.

Entonces, acercándonos al final de la historia, en el escenario del desenlace, el Show de Corny Collins se llevan a cabo varios números musicales más, casi todos resolviendo el

fin de la trama, pero con distintas funciones; *“I know where I’ve been”* es impactante y el típico momento emocional cercano al final, no obstante puede ser también considerado un “Número de las 11 punto” dada la intensidad de la escena.

El final se conforma por tres canciones *“(It’s) Hairspray”* por Corny Collins, *“Cooties”* por Amber, que de alguna manera solo introducen y parecen complicar el verdadero final, *“You Can’t Stop the Beat”* por Tracy y toda la compañía, donde finalmente se resuelve la competencia de “Miss Baltimore” dando a Tracy como ganadora, quién reclama “el día de los negros” finalmente sin verdadera oposición en un estruendoso y eufórico número final, en el que la mayoría de los personajes tienen un pequeño verso que cierre su historia personal.

3.3 En el barrio

El primer musical compuesto por la música de Lin-Manuel Miranda y libreto de Quiara Alegría. Se desarrolla en Washington Heights, Nueva York, y narra la historia de una comunidad de latinos que viven allí, inspirada en las experiencias de Miranda.

En el Perú fue dirigida por Bruno Ascenzo y protagonizada por André Salas, Gisela Ponce de León, Verónica Álvarez, Elena Romero, entre otros. Tuvo una temporada en el Teatro Peruano Japonés para luego trasladarse al Teatro Plaza Norte, bajo el ala de “Los Productores”.

3.3.1 Estructura dramática

3.3.1.1 Estructura aristotélica

En *En el barrio*, cuenta la historia de un grupo de latinos inmigrantes que viven en Washington Heights, en Nueva York. Sin embargo a primera vista podría decirse que no sigue una historia cien por ciento aristotélica, ya que no solo un personaje carga con el mayor peso de la historia y es más importante e interesante el enfoque en cada pieza del barrio.

Así que para re-construir la historia brevemente, tomaremos los puntos más importantes de la trama y cuando sea momento, los puntos de vista de dos de los personajes que pasan por un mayor “conflicto”.

Durante la presentación de la obra se nos presenta a Usnavi, dueño de una bodega que atiende junto a su primo Sonny, a su figura materna, y la de todo el barrio, la abuela Claudia, a Daniela y Carla quienes atienden una peluquería junto a la decidida Vanessa, y la pareja Rosario que dirigen una compañía de taxi. Sin embargo las cosas comienzan a cambiar con el retorno de Nina, la hija de los Rosario, y quién estuvo estudiando lejos por todo un año en la Universidad de Stanford. Ella se siente muy nerviosa y frustrada debido a que ha desaprobado sus cursos y ha perdido la beca que había luchado por obtener, pero no se atreve a contarles ni a sus padres ni a sus amigos, ya que teme decepcionarlos.

Por otro lado Usnavi abraza el sueño de regresar a República Dominicana, tras la muerte de sus padres, para reconectar con su cultura, mientras se debate con el amor que siente por Vanessa, quién por su parte solo sueña con salir de Washington Heights.

Finalmente Nina decide contarle a todos de su renuncia. Pero esto solo ocasiona más problemas pues no solo sus padres se sienten tristes y decepcionados sino que el señor Rosario decide vender el negocio, lo que dejaría a Benny, el interés romántico de Nina, sin trabajo y sin esperanza de manejar el local algún día, lo que causa que se desquite enojándose con la propia Nina, quien ni siquiera está de acuerdo con la venta en primer

lugar. Por su parte Usnavi finalmente logra una cita con Vanessa pero su actitud la confunde llevándolos a un malentendido y a una discusión como la primera pareja.

El primer acto cierra con un apagón general por el calor y la tensión. Además, aunque Nina y Benny si logran reconciliarse, la tensión entre varios personajes como Vanessa y Usnavi o los padres de Nina con ella y Benny funcionan de primer punto de quiebre junto a la revelación de que es la abuela Claudia quién tiene el boleto ganador de la lotería.

La historia se retoma con el incierto romance de Nina y Benny, quienes no saben qué pasará y si podrán estar juntos, sin embargo, tras una larga discusión con los Rosario llegan a conseguir la aprobación de su relación. Por su parte la abuela Claudia decide compartir la ganancia con Usnavi y Sonny, pues aunque no sean sus nietos biológicos, los quiere como si lo fueran.

Igualmente, a pesar del calor y el estrés que siente todo el barrio se arma una jarana para sentirse mejor y celebrar el triunfo en la lotería por el que todos se alegran, sin embargo todo acaba con una nota trágica al anunciarse la repentina muerte de la abuela Claudia. Este evento funciona como un segundo punto de quiebre.

Desde este punto ya comienza a construirse el final, para el nuevo status quo de los personajes. Nina acepta que su padre venda la empresa para que pueda regresar a la universidad y concuerda con Benny en que intentarán una relación a distancia, Usnavi mantiene la idea de regresar a República Dominicana a reencontrarse con sus orígenes, pero usa una parte de su ganancia para pagar la inicial de un nuevo departamento para Vanessa, quién le agradece, le pide que se quede y lo besa, pero él ya ha tomado su decisión.

Sin embargo el clímax llega gracias a Sonny y su amigo Graffiti Pete quienes hacen un mural de la abuela Claudia en la puerta de la bodega de Usnavi, él al verla tiene una epifanía y se da cuenta de que Washington Heights es su hogar y quizá si tiene una oportunidad de vivir bien allí rodeado de quienes ama.

3.3.1.2 El rol de las canciones

El musical empieza con el número de apertura "*In the Heights*", interpretada por Usnavi y la compañía, que a su vez, funciona como número expositor y como un "I want song", ya que los personajes se dan a conocer un poco acerca de ellos y lo que desean, a través de la narración de Usnavi.

La siguiente canción es "*Breathe*", cantada por Nina, donde se dan a conocer las razones por las que ha regresado a su casa después de haber estado fuera estudiando en la Universidad de Stanford. Esto funciona como número expositor y como "I want song", ya que necesita encontrar alguna solución por haber perdido su beca en la universidad y estar sin saber qué hacer.

Seguidamente, está la canción "*Benny's Dispatch*", cantada por Benny y Nina que resulta ser un número expositor y una "canción de amor condicional", ya que refleja los sentimientos que tienen el uno por el otro. A continuación aparece la canción "*It Won't Be Long Now*", por Vanessa, Usnavi, y Sonny, que funciona como expositora de las motivaciones de estos personajes y como un "I want song" del deseo de Vanessa de conseguir dinero para salir del lugar en el que vive.

La siguiente canción que aparece marca un momento de tensión muy fuerte dentro del principio del musical; esta es "*Inútil*" o "*Useless*" cantada por Kevin, el padre de

Vanessa, que funciona como número expositor respecto a los sentimientos que le ha causado enterarse que su hija ha perdido la beca y ha estado mintiéndoles acerca de sus estudios en la universidad debido a que no quería atormentarlos con más problemas económicos.

Para cambiar la atmósfera a un momento más energético y divertido, está la canción "*No Me Diga*" de Daniela, Carla, Vanessa, y Nina en el salón, que funciona como el número "The noise", ya que no brinda realmente información elemental dentro de la historia sino que remarca lo que ya conoce el espectador y otorga un momento divertido e impactante.

Luego viene un momento vital para la historia con la canción "*96,000*", cantada por Usnavi, Benny, Sonny, Graffiti Pete, Vanessa, Daniela, Carla, y la compañía; que funciona como un número expositor en el que todos se enteran que Usnavi ha vendido el boleto ganador de la lotería, y un "I want song" por parte de todos los personajes acerca de lo que harían si ellos fueran los ganadores del dinero. A consecuencia de esto, sigue la canción "*Paciencia y Fe*", cantada por la abuela Claudia, que funciona como un número expositor donde ella narra acerca de su vida y llegada a Nueva York con su madre desde La Víbora, además, es en este momento donde ella revela al público que ella ha sido la ganadora del ticket de los 96000 dólares.

Después aparece "*When You're Home*", por Nina, Benny, y la compañía que funciona como número expositor acerca de cómo se siente Nina con respecto a haber perdido su beca, también expone cómo se siente cada uno respecto al otro y la forma en la que vivían su niñez. Este momento también podría ser considerado un segundo "conditional love song". Luego, como número parche está "*Piragua*", cantada por el chico Piragua, que funciona para que el público se relaje luego de los momentos anteriores de densidad y se

diviertan. Por ello esta es una canción graciosa y ligera de entender y sentir.

Finalmente, se encuentra *"The Club"*, cantada por Usnavi, Vanessa, Nina, Benny y la compañía, que funciona como número expositor donde se ven las relaciones, los celos entre Vanessa y Usnavi, la pelea entre Nina y Benny además del momento de ebriedad de Benny que causa que golpee al chico que está con Nina. Pero al ser un número tan grande y que involucre a todos podría ser considerado como un "número de las 11 en punto" del primer acto. Esta canción da paso inmediatamente a *"Blackout"*, por Usnavi, Vanessa, Benny, Nina, Kevin, Sonny, Graffiti Pete, Abuela Claudia, Daniela, Carla y la compañía, la cual funciona como número productor que cierra el primer acto, según la teoría de Castellanos; y como un "Tent pole", según Viertel.

La primera canción con la que se da inicio al segundo acto es *"Sunrise"*, por Nina, Benny y la compañía, que funciona como un número que regresa al espectador al sentimiento de la obra y les permite ver vulnerabilidad en los personajes. Seguidamente, está *"Hundreds of Stories"* por la abuela Claudia y Usnavi, que funciona como número resolutor debido a que en este momento por fin le confiesa a Usnavi que fue ella quien ganó la lotería y le comenta la forma en la que quiere repartir el dinero.

A continuación aparece *"Enough"*, cantada por Camila, que funciona como una revelación inesperada respecto a lo que ella estaba sintiendo. Luego aparece una canción de gran formato que funciona como el "número de las 11 en punto": *"Carnaval del Barrio"*, cantada por Daniela, Carla, Vanessa, Usnavi, Sonny, el chico Piragua y la compañía.

Después aparece *"Atención"* cantada por Kevin, que expone un pequeño momento de revelación inesperada, según la teoría de Castellanos, donde se cuenta que la abuela Claudia ha fallecido. Esta canción da paso inmediatamente a *"Alabanza"* cantada por Usnavi, Nina y la compañía, que funciona como el "número de las 11 en punto" debido a

que es impactante e involucra a gran parte de la compañía y resulta en uno de los momentos más sentimentales de la obra.

Luego, la obra continúa con "*Everything I Know*", cantada por Nina, que funciona como un número resolutor donde ella recuerda su infancia y su vida escolar junto con Usnavi y decide motivarse de nuevo para "hacer orgullosa" a la abuela Claudia. Después de estos últimos números donde se ha sentido una fuerte tensión y la atmósfera está cargada de densidad y tristeza, aparece el reprise de "*Piragua*", por el chico Piragua, como un segundo número parche.

A continuación se escucha "*Champagne*", Vanessa y Usnavi, que funciona como un número resolutor donde ella le sugiere a Usnavi quedarse en el barrio y no viajar para así poder estar más cerca el uno del otro, además, con el dinero que le dio la abuela Claudia podrían renovar el bazar.

Como penúltimo número, está "*When the Sun Goes Down*", cantado Nina y Benny, que funciona como una resolución donde ambos se dicen lo que van a hacer para poder seguir viéndose y estando juntos cuando ella regrese a estudiar. Para concluir la obra, está "*Finale*", por Usnavi y la compañía, que funciona como cierre de la historia.

CAPÍTULO 4: PANTALEÓN Y LAS VISITADORAS EL MUSICAL

Pantaleón y las visitadoras, El musical es una obra musical peruana estrenada el 2019 en el Teatro Peruano Japonés por “Los Productores” y es además de especial importancia al ser un musical de gran formato en el Perú con música original de los compositores españoles Gaby Goldman, Juan Miguel Pérez, Alejandro Serrano y el peruano Julio Hernández, basada además en la novela del escritor peruano Mario Vargas Llosa.

La adaptación al teatro es del dramaturgo español David Serrano, quién antes había escrito obras musicales alrededor de la música de conocidos artistas como Joaquín Sabina o Mecano, además de algunas películas musicales, sin embargo es la primera vez que escribe una adaptación de historia ya existente con música original.

Pantaleón y las visitadoras, como obra de teatro musical guarda muchas características de piezas americanas que se describen en capítulos anteriores. Desde el vaudeville rescata el uso de la comedia, pues a pesar de que la obra está ambientada en los años 70's, hay muchos momentos cómicos que se relacionan mucho más con la actualidad y el contexto que se vive fuera de la obra, que con lo que se vivía en los 70's.

Sin embargo es esencialmente un musical integrado por la manera en que está estructurado, como se analizará en sub capítulos posteriores. Además, conserva otras características como el uso de *leitmotifs*, en la música, es decir ritmos que se repiten y que no solo ayudan a la ambientación y a la contextualización, como los constantes riffs de cumbia, sino que identifican personajes o grupos de personajes, como las tonalidades de las visitadoras. Por otro lado son los actores quienes cantan las canciones y no los personajes, es decir la entrada a la canción es fluida y es parte de la convención en lugar de ser parte del mundo, al igual que las coreografías que existen para complementar la historia

y ayudar a contarla, tal y como nos contó la asistente de coreografía de la obra, Sofía Murrugarra. Así, cumple con las características principales de un musical integrado, complementarse en pro de contar una historia coherente.

Adicionalmente a pesar de ser un musical contemporáneo en el Perú, guarda varias diferencias con lo que se describe como un musical contemporáneo americano. En primer lugar, a pesar de que en *Pantaleón y las visitadoras* se exploran ritmos de la selva y cumbia aún conservan la base del jazz, más común en musicales integrados clásicos. Además la característica más prominente del musical contemporáneo americano es el aspecto industrial y de velocidad de producción, dentro de nuestro contexto es casi imposible pensar en un musical funcionando dentro de una industria o a la velocidad de la americana, no sólo por la falta de público o de propuestas escénicas o de teatros, sino también por la formación que tienen los intérpretes en nuestro país, la formación es diferente, más limitada y menos especializada. A pesar de que aquí pueda montarse una obra en cuatro meses, el nivel de producción no es el mismo.

4.1 Dramaturgia

4.1.1 Estructura aristotélica

La presentación de la obra inicia con dos miembros importantes de la milicia peruana, el Coronel López López y el General Collazos discutiendo sobre una tarea importante que debe realizarse en la selva peruana, pero necesitan un candidato apropiado para la tarea. En esta fracción entendemos que estamos en un mundo militar, y a través de estos otros personajes se nos presenta al protagonista: Pantaleón Pantoja, un hombre que cumple sus tareas al milímetro y es sumamente cuidadoso y moral en todo lo que hace.

Para él, todo cambia cuando le ofrecen esta propuesta de encargarse de un proyecto secreto en la selva que involucraría la satisfacción sexual de las tropas para su mejor desempeño. Es una tarea que horroriza a Pantaleón en un comienzo, pero que se ve obligado a aceptar por ser un mandato por parte de sus superiores; estos momentos serían el gatillo y la intervención. Además, aunque el traslado lo realiza con su esposa decide no contarle nada sobre el proyecto como le ordenaron sus superiores.

Las cosas transcurren como es esperado, a Pantaleón se le otorga un teniente para que lo ayude y acompañe con sus tareas y conoce a la dueña de un burdel, Chuchupe y a su respectivo asistente el Chino Porfirio, quienes de a pocos le ayudan a armar el *Servicio de Visitadoras para Guarniciones, Puestos de Frontera y Afines (SVGPPFA)*. Sin embargo, la aparición de La Brasileña, como primer punto de quiebre, le arruina por completo la manera en que estaba organizando las cosas a la perfección sin caer en tentaciones, porque ella no solo lo tienta físicamente sino que lo enamora, concluyendo en la infidelidad a Pochita, su esposa.

No obstante, en el trabajo todo marcha aparentemente en orden, el *SVGPPFA* es un éxito y ayuda verdaderamente a los soldados, incluso las visitadoras se sienten más a gusto que en el anterior modo de realizar su trabajo y hasta crean un himno que las representa.

Pantaleón, por su parte, intenta repetidas veces terminar su aventura con La Brasileña, al igual que ella por su parte, pero sus deseos hacia el otro parecen ser más fuertes. Pero las cosas no duran para siempre y al ser descubiertos por Maclovia, quien le cuenta todo a Pochita, cambia nuevamente la situación del protagonista. Pochita, al enterarse de la infidelidad de su marido y estando embarazada, lo deja y se va, lo que hace que La Brasileña finalmente deje a Pantaleón mientras que al mismo tiempo la estabilidad del *SVGPPFA* comienza a temblar por culpa del periodista local El Sinchi, quién sospechaba

del escandaloso trabajo de Pantaleón y buscaba revelarlo a todo el Perú, además del miedo al escándalo que surge en los superiores del protagonista.

Todo sigue empeorando cuando La Brasileña es asesinada por detractores civiles del Servicio de Visitadoras mientras viajaba por el Amazonas para realizar sus tareas. Este es el anticlímax de la obra, que desemboca en un discurso sobre la importancia de la vida de las mujeres y el cierre definitivo de la *SVGPPFA*, el clímax de la obra resulta desgarrador, pues el protagonista lo ha perdido todo.

Sin embargo, el final es motivador, pues a pesar de que Pantaleón y el Teniente Bacacorzo son enviados a Cerro de Pasco a realizar tareas que no les complacen, el protagonista tiene la esperanza de ver pronto a su hija y solucionar la situación con su ex-esposa gracias a una carta de la fallecida Brasileña hacia ella. Además tiene una idea que los alegraría nuevamente, la iniciativa de ahorrar en el presupuesto de cocina pelando mejor las papas y así poder comprar frazadas para toda la tropa. Así que, aunque su primera iniciativa no funcionara, él termina casi como inició, a punto de iniciar un nuevo proyecto en bien de la milicia peruana, poniendo todo su empeño y estrategia.

4.1.2 El rol de las canciones

El musical inicia con un riff de cumbia que se repetirá a lo largo de la historia. Este no es el opening, pero nos introduce inmediatamente en el universo de la trama, ya que el inmediato primer contacto con los personajes no es a través de una canción sino de una pequeña escena entre el Coronel López López y el General Collazos, ambos necesitan iniciar un proyecto para el que identifican a Pantaleón Pantoja como el indicado para llevarla a cabo, con esto se introduce el número de apertura, "*Tengo la solución*". Es un número del ensamble, en el que se presenta al protagonista con todas sus características

más importantes, incluso aunque no esté presente. Tiene al mismo tiempo algunas características de la canción de “Yo quiero”, aunque no de manera exacta ya que no es Pantaleón contando qué es lo que quiere hacer, sino es el ejército comentando lo que necesitan que Pantaleón lleve a cabo. Al tener un protagonista que depende de las decisiones de quienes están a su alrededor, esto funciona.

Inmediatamente después nos traslada al conflicto. Ahora Pantaleón y su esposa Pochita han sido trasladados a “Iquitos”, una canción que expone cómo es esta nueva ciudad, sin embargo no encaja en una de las categorías específicas de Viertel, inicia como una posible “Conditional love song”, la pareja de casados parecen a punto de pasar por problemas que tendrán solución o ser una declaración de la relación de estos dos personajes con la misma ciudad. Sin embargo es un número sumamente enérgico que podría darnos la sensación de “The noise”, además se presenta el nuevo personaje que es Iquitos.

Además de las categorías que propuso Viertel en “*The Secret life of the American Musical*”, también menciona que en ocasiones se incluyen números que tienen como principal intención que se introduzca a un artista más que a su personaje, debido a la trayectoria o fama de este. “*Chuchupe*” remite un poco a esta experiencia, al ser una canción interpretada por y alrededor del personaje del mismo nombre, interpretado por una actriz bastante reconocida en nuestro país. Por lo tanto expone y presenta el rol que tendrá La Chuchupe en la historia como ayuda para Pantaleón a pesar de que al mismo tiempo la canción tiene una sensación a “Canción de villano”, por la manera en que es interpretada de manera misteriosa, también relacionado con que es un personaje que se presenta un tanto oscuro.

Le sigue “*El Casting*”, una canción que ya comienza a resolver, el plan de Pantaleón comienza a llevarse a cabo y conocemos a todas las visitadoras, por eso también

tiene una sensación a “I want song” para cada una de ellas, al tenerlas expresando sus verdaderos deseos en la vida, no los veremos en escena pero ayuda a conocerlas y a empatizar con ellas. Al mismo tiempo tiene características de “The noise” por el momento en que está ubicada y por la energía de los personajes en ella.

“*Yo quiero ser tu estrella*” introduce a La Brasileña y llega en este punto para complicar la situación de Pantaleón exponiendo esta nueva subtrama del romance entre ellos, por lo tanto encaja como “Canción de amor secundaria”.

El plan de Pantaleón finalmente es llevado a cabo en “*Hombres de acción*” por lo tanto es una canción resolutora, que reflexiona sobre lo que está pasando en el momento, en los cambios del protagonista y en la tentación que enfrenta. Lo catalogamos como el número “Tent Poles” porque es enérgico y cargado de drama, preparando al público para el fin del primer acto y las preguntas que tendrá

Para cerrar por algunos minutos tenemos el “*Himno de las visitadoras (La cumbia)*”, el número productor. Rápidamente se vuelve una celebración de la misión, deja al público a la expectativa, aunque no inicie nuevas interrogantes, ya todas se expresaron en el número anterior.

Luego del intermedio, se oye la cumbia que se había escuchado al inicio de la obra y que en este momento funciona como el primer reencuentro del espectador con el sentimiento de la obra y lo ayuda a reconectarse con lo que ha estado aconteciendo; además de ser una manera de esperar a que todos los espectadores estén de regreso a sus asientos.

La siguiente canción que se escucha es “*Todo esto es un desastre*”, que también funciona como una manera de que el espectador regrese al sentimiento de la obra pero sí le brinda información nueva y necesaria, en este caso se muestran varios momentos entre la relación que tienen La Brasileña y Pantaleón y cómo mencionan a cada momento que ya no

seguirán juntos pero no pueden terminar por todo lo que sienten hacia el otro. Además, también es un momento en el que se muestra la vulnerabilidad de Pantaleón y se ven los celos que siente hacia el trabajo de La Brasileña.

Con “*La carta*” se ve un número resolutor que complejiza aún más el conflicto ya que en este momento Pochita descubre a través de una carta, como dice el nombre, la relación secreta que está manteniendo Pantaleón con La Brasileña, así que decide terminar todo e irse.

El siguiente número musical es “*Todos quieren ser*” podría ser considerado como “el número de las 11 en punto”, ya que es la única canción enérgica y positiva durante esta segunda parte de la obra. Por otro lado, también podría ser considerado como un “the noise”, ya que a pesar de la energía y positividad que emana esta canción, no brinda información nueva o importante, sino que se narra la forma en la que él continúa con el trabajo que está haciendo con las visitadoras; de todas formas, lo importante de este número musical es que el público se recarga de energía a través de ella.

En “*El mambo de Pochita*”, la siguiente canción, se realiza una revelación inesperada acerca de la situación de Pochita y lo “trastornada” que está por todo lo que le ha causado Pantaleón. Esto refleja un momento de vulnerabilidad en ella, haciéndolo de una manera un poco mágica y fantasiosa que intenta complejizar el conflicto y dar luces a algo malo que va a suceder.

Luego aparece “*El himno de las visitadoras*”, el penúltimo número, que sucede luego de la muerte de La Brasileña y el monólogo de Pantaleón. Este momento está cargado de un sentimiento triste y reflexivo, y a pesar de ser la misma canción que se escuchó en la primer parte de la obra, ya no posee el tono de cumbia que lo caracterizó en el primer momento.

Esta canción funciona como un momento de estabilización luego del clímax y la tensión que se ha visto anteriormente, además, también podría ser considerada como un cierre del romance (secundario) entre Pantaleón y La Brasileña.

Finalmente, la obra termina con un reprise de *“Tengo la solución”*, que encierra múltiples reprises de las canciones más significativas e impactantes de la obra, una de ellas es *“El himno de las visitadoras”* que ahora es narrada desde la perspectiva de Pantaleón. Este es un momento que muestra una nueva perspectiva de la historia y se denota como un “nuevo comienzo” para todos.



CONCLUSIONES

Con nuestro interés en el teatro musical y nuestro objetivo de analizar una puesta en escena original del Perú, nos pareció oportuno investigar acerca del musical estrenado durante el 2019: *Pantaleón y las visitadoras* que, a pesar de que no sea la única obra de teatro musical estrenada en la escena limeña bajo una producción original, representa al *mainstream* teatral y a las obras musicales de gran formato que se posicionan en el Perú desde hace algunos años.

Al iniciar esta investigación, notamos que el musical *Pantaleón y las visitadoras* mostraba ciertas características similares a algunas obras de Broadway, por lo que decidimos tener como objetivo principal el análisis de algunos aspectos importantes que consideramos similares entre este nuevo musical peruano con las producciones americanas.

En este caso, el principal movilizador para la investigación fue el análisis de la estructura dramática y musical de *Pantaleón y las visitadoras*, así como también de tres obras americanas que consideramos importantes para analizar la influencia que tuvo Broadway en este nuevo musical peruano, que en este caso fueron *Hairspray*, *La tiendita del horror* y *En el Barrio*.

Para poder responder a nuestro cuestionamiento, fue necesario empaparnos con información acerca del teatro musical en nuestra ciudad y sobre lo que estaba ocurriendo en la escena teatral previamente a la llegada del musical de *Pantaleón y las visitadoras* y el estado en el que se encontraba. Para ello, nos pusimos en contacto con personajes importantes dentro del teatro musical peruano, para así poder entender sus puntos de vista y observar todos los factores que llevaron a que la creación de una obra como *Pantaleón y las visitadoras* en nuestro contexto fuera posible.

Tras conversaciones con estos mismos representantes, uno de los temas más recurrentes fue acerca de los talleres montaje en Lima, ya que existen distintas opiniones acerca de estos: por un lado, se considera que han servido como herramientas en la creación de un público interesado en teatro musical, especialmente entre niños y jóvenes que buscan formar parte de un espacio que los acerque de la manera más similar posible a vivir la experiencia de formar parte de una obra musical. Por el contrario, estos talleres pueden haber dado una mirada desfavorable ante el extranjero, debido a que muchos de ellos se llevan a cabo sin los trámites legales correspondientes con los creadores; así que, a pesar de construir un nuevo público, de algún modo también se impide la obtención de derechos de otras instituciones que quizá apuntaban a puestas en escena de gran formato.

Por otra parte, aunque la producción de obras musicales se haya mantenido presente en nuestra escena limeña desde el aporte de Osvaldo Cattone, en los últimos años ha tenido un crecimiento más visible donde incluso empezaron a surgir puestas originales. Todo esto, en adición a los talleres montaje anteriormente mencionados, formaron un momento muy oportuno para obras que busquen hacer algo nuevo y diferente, como fue el caso de *Pantaleón y las visitadoras*.

En cuanto a la estructura aristotélica y lineal que en un principio asumimos que todos los musicales contemporáneos compartían, descubrimos que en realidad este no era el caso, ya que *Pantaleón y las Visitadoras*, *Hairspray* y *La tiendita del horror* podían fácilmente ordenarse a través de este “sistema”; sin embargo, *En el barrio* tenía una estructura más complicada de encajar dentro de los “parámetros” que habíamos encontrado, debido a que este seguía sus propios patrones, más parecidos a los de un *concept musical*, ya que a pesar de tener más o menos un conflicto, en realidad todos los personajes giran alrededor de la idea de identidad latina como inmigrantes, de herencia, comunidad y familia

. Esto nos da la idea de que no todos los musicales tienen que seguir una estructura aristotélica exacta y similar, pero en la mayoría de los casos esta sí es compatible con una historia narrada a través de la música y los tipos de canciones se pueden encontrar en otros momentos de la trama.

Por otro lado, a pesar de la influencia estructural de Broadway, hay aspectos que no terminan de adoptarse de esta industria, y si pensamos nuevamente en el concepto de la “fórmula” a la que muchos musicales americanos suelen aproximarse para conseguir la aceptación del público, *Pantaleón y las visitadoras* no solo no la sigue, sino que tampoco cumple con todas las características que posee un musical americano contemporáneo. Esto puede notarse, por mencionar un aspecto importante, en que tal como lo describe Viertel, todos los momentos importantes en una obra musical suelen estar musicalizados, como su propio nombre menciona. Por el contrario, en *Pantaleón* hay repetidos giros en la trama y perspectivas importantes de los personajes que suceden a través del diálogo y algunas situaciones que no aportan del todo a la trama, pasan durante las canciones.

Un momento que difiere de la estructura que poseen las obras de Broadway, sería el hecho de que *Pantaleón* no tiene una canción de “yo quiero”, que normalmente permitiría que el público empatice directamente con él como protagonista; sin embargo, este recurso de narrar lo que el protagonista quiere se da a través del ensamble en la canción “*Tengo la solución*”, donde ellos presentan el camino que sigue *Pantaleón* acatando las órdenes de sus superiores y narrando todo por lo que él tendrá que pasar; sin embargo, este momento se transforma en el *reprise* final de la obra, donde el espectador puede ver el cambio que ha atravesado *Pantaleón* y la decisión que ha tomado de regirse y vivir por sí mismo, en lugar de solo buscar complacer lo que le manden sus superiores.

En segundo lugar, luego de la muerte de la brasileña, *Pantaleón* da un discurso lleno

de emotividad acerca de los feminicidios y la relevancia que debemos dar a este tipo de situaciones. Un momento importante en la trama que, de seguir la estructura de Viertel, habría sido a través de la música; sin embargo, aquí el foco se encontró solo en el monólogo hecho por Pantaleón, y el momento musical llega al final de la escena con el reprise del “*Himno de las visitadoras*”. Y aunque el uso del reprise funcione muy bien, de haber sido todo una canción podría haber generado un mayor impacto como momento emotivo del final.

Concluimos, entonces, que *Pantaleón y las visitadoras* no pretendió seguir la llamada “fórmula” estructural según las canciones que suelen tener los musicales de Broadway, sino que la música fue colocada de una manera más intuitiva según lo que se estaba narrando en el momento y lo que era necesario para el desarrollo de cada escena.

Estas ideas se desprenden de las conversaciones que tuvimos con miembros de la creación de la obra, además, considerando la experiencia de todos los involucrados en esta creación, en especial del dramaturgo y los compositores, sabemos de su entendimiento del código de un musical y de lo que hace falta para tener la atención del público.

BIBLIOGRAFÍA

- Agenda Cultural de Lima [agendaculturaldelima]. (7 de octubre, 2009). Musical: Maestra Vida. Elenco: Ernesto Pimentel, Ebelin Ortiz, Cielo Torres, Gabriel Gil, Escuela de Salsa Arthur Murray, Orquesta Mayela y Orquesta Swing de los Cueros, Dirección: Emilio Montero. Argumento: Historia de decepciones y lucha social, de superación y alegría de vivir. Entre bailes y música en vivo los personajes nos llevan a conocer [Publicación de Facebook]. Recuperado de <https://www.facebook.com/agendaculturaldelima/photos/a.10154640964212832/10156968167002832/?type=3>
- Andina. (2010). *Rent, el famoso musical de Broadway se estrena en Lima*. Andina, Agencia peruana de noticias. Recuperado de <https://andina.pe/agencia/noticia-rent-famoso-musical-broadway-se-estrena-lima-328564.aspx?fbclid=IwAR2S75w5C9uWh54hUA-eRGQRTddLlypKHJ1D6VfM2T15LrREz9GI5mKkPdc>
- Aranwa Centro Cultural [aranwateatrocentrocultural]. (12 de mayo, 2015). INTERESANTE COMENTARIO SOBRE EL TEATRO MUSICAL PERUANO. Gracias Sebastián por acompañarnos ayer! SEBASTIÁN ABAD: Ayer vi 1968, un musical que produce Aranwa en su propio teatro Ricardo Blume. Un musical atípico, sin escenografía, sin microfónica, sin un ensamble numeroso, sin números corales [Publicación de Facebook]. Recuperado de <https://www.facebook.com/aranwateatrocentrocultural/photos/a.334617216717293/419060491606298/?type=3&theater>

- Barraza, C. [TvPerú]. (2011, mayo 17). Cántame tu vida: Osvaldo Cattone - Parte 5
[Archivo de video]. Recuperado de
<https://www.youtube.com/watch?v=t0X3mb4myxc>
- Baumgartner, A. C. (2008). Gershwin's Fascinating Rhythm: The Rise of the Jazz Musical.
- Bergson, H. (2016). La risa: ensayo sobre el significado de la comicidad (Vol. 62). Ediciones Godot.
- Calderazzo, D L. (2005). Stephen Sondheim's Gesamtkunstwerk: The Concept Musical As Wagnerian Total Theatre.
- Castellanos, T. (2013). La estructura del teatro musical moderno: un estudio semiótico sobre la composición del género y delimitación de su estructura. Telondefondo. V (18), 111-135.
- Cachay, R. (2019). *David Serrano: "Creo que lo mejor que he escrito es la adaptación de Pantaleón"*. Cosas. Recuperado de <https://cosas.pe/cultura/154494/david-serrano-creo-que-lo-mejor-que-he-escrito-es-la-adaptacion-de-pantaleon/>
- Casella, C. (2011). *Entrevista a Denisse Dibós, directora de la Asociación Cultural Preludio* . Rotoscopio. Recuperado de
<https://rotoscopio.wordpress.com/2011/06/28/entrevista-a-denisse-dibos-directora-de-la-asociacion-cultural-preludio/>
- Ciccía, G. [TONDERO]. (2015) TONDERO - Hangout Streaming Giovanni Ciccía 1 | Streaming Tondero [Archivo de Video]. Recuperado de
<https://www.youtube.com/watch?v=M8IyfBMn0Zo>

Citron, S. (2001). Stephen Sondheim and Andrew Lloyd Webber: The New Musical.

Oxford University Press

Cicconi, O. (22 de mayo, 2008). Musical «Bienvenido a los 60'S [Mensaje en un blog].

Oriana Cicconi. Recuperado de <http://orianacicconi.com/mis-trabajos/musical-bienvenido-los-60s/>

Díaz, F. [TONDERO]. (2015) Tondero - Día D - Av.Larco el musical recuerda el pasado

rockero del Perú | Reportaje DIA D [Archivo de Video] Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=M2gvR7gphPE>

Everett, W. A., & Laird, P.R. (2015). *Historical dictionary of the Broadway musical*.

Rowman & Littlefield.

Harada, C. [TV PERÚ]. (2019). La Entrevista: Denisse Dibós (19/09/2019) | TVPerú

Noticias [Archivo de video]. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=-Rz-I5nEMzw>

Kenrick, J. (1996 - En actividad). *Musicals 101*. Recuperado de

<https://www.musicals101.com/stagecap.htm>

Kenrick, J. (2010). *Musical theatre: a history*. Bloomsbury Publishing USA.

Leiva, M. [NO CULPES A LA NOCHE]. (2012) Juan Carlos Fisher en “No culpes a la

noche” (20/02/2012) | Programa: No culpes a la noche. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=GPOJhWFKZd0>

La Gran Manzana [lagranmanzanaperu]. (2013 - En actividad). La Gran Manzana es una

productora de grandes espectáculos culturales, dedicada al entretenimiento

teatral y musical, que busca brindar a todos los peruanos espectáculos de

nivel internacional. Responsable de montajes como LOS LOCOS ADDAMS

(2013-2014) RENT (2010-2011), Bienvenidos a los 60's (2008) y Fama (2006). [Página de Facebook]. Recuperado de

https://www.facebook.com/pg/lagranmanzanaperu/about/?ref=page_internal

Los Productores. (2018- En actividad). Los Productores. Lima, Perú. Recuperado de <https://losproductores.pe/>

Mast, G. (1987). *Can't help singin': the American musical on stage and screen*. Overlook Pr.

McMillin, S. (2014). *The musical as drama*. Princeton University Press.

Mink, C. (4 de abril, 2019). 'Kiss Me, Kate' Just Wants to Dance With Somebody.

Coreography Warren Carlyle. *Backstage*. Recuperado de:

<https://www.backstage.com/magazine/article/kiss-me-kate-broadway-musical-choreography-warren-carlyle-67700/>

Mordden, E. (2004). *One more kiss: the Broadway musical in the 1970s*. Palgrave Macmillan.

Mordden, E. (2013). *Anything goes: A history of American musical theatre*. Oxford University Press.

O'Leary, J. (2014). Oklahoma!, "Lousy Publicity," and the Politics of Formal Integration in the American Musical Theater. *The Journal of Musicology*, 31(1), 139-182.

Oswaldo Cattone. (En actividad). Oswaldo Cattone - Teatro Marsano. Lima, Perú.

Recuperado de <https://www.osvaldocattone.com/portal/>

Palacios, M. (2019). *Entrevista a Oswaldo Cattone: "La vida es un gran helado y deseas*

que no se acabe". Perú 21. Recuperado de <https://peru21.pe/cultura/osvaldo-cattone-vida-gran-helado-deseas-acabe-474462-noticia/>

- Pavis, P. (1999). *Diccionario de Teatro*, Ed.
- Playbill Asociación Cultural. (2017- En actividad). *Playbill - Gestión - Teatro Musical*.
Lima, Perú. Recuperado de <https://playbillasociacion.com/>
- Raez, R. (2007). *Rafo Raez y Los Paranoias - Hedwig y La Pulgada Furiosa*. Rafo Raéz de los conciertos @ internet Recuperado de
<http://raforaez.blogspot.com/2007/08/rafo-raez-y-los-paranoias-hedwig-y-la.html>
- Rebellato, D. (2009). *Theatre and Globalization*. Macmillan International Higher Education.
- Redacción EC. (2019). *Monólogo musical "Noelia" llega al teatro*. El Comercio.
Recuperado de <https://elcomercio.pe/luces/teatro/monologo-musical-noelia-llega-al-teatro-nndc-noticia/>
- Rodgers, R. (2009). *Musical Stages: An Autobiography*. Da Capo Press.
- Rogers, J. B. (2010). *Integration and the American Musical: From Musical Theatre to Performance Studies* (Doctoral dissertation, UC Berkeley).
- Savran, D. (2014). Trafficking in transnational brands: The new "Broadway-Style" musical. *Theatre Survey*, 55(3), 318-342.
- Simon, R. (1929). "Jerome Kern," *Modern Music*.
- Smith, C. (21 de Setiembre de 1967). "'Show Boat' Drops Anchor at 1st and Grand," *Los Angeles Times*.
- Sisco, D. y Josepher, L (2019). *Teaching Contemporary Musical Theatre*. E.E.U.U. *Musical Theatre educators' alliance*. Extraído de:

<https://www.musicaltheatreeducators.org/blog/teaching-contemporary-musical-theatre>

The Editors of the Encyclopaedia Britannica. (2017, 21 agosto). vaudeville | Definition, History, & Facts. Recuperado 12 noviembre, 2019, de <https://www.britannica.com/art/vaudeville>

Tondero. (2008- En actividad). Tondero. Lima, Perú. Recuperado de <https://tondero.com.pe/nosotros/>

Viertel, J. (2016). *The Secret Life of the American Musical: How Broadway Shows Are Built*. Sarah Crichton Books.

Woolford, J. (2012). *How Musicals Work: And How to Write Your Own*. Nick Hern Books.

Young, C. M. (2008). "Attention Must be Paid," Cried the Balladeer: The Concept Musical Defined.

Zadan, C. (1994). *Sondheim & Co*. Da Capo Pr.

ANEXOS

ANEXO 1: ENTREVISTA A CÉSAR VEGA

¿Cuál es tu formación?

Yo soy egresado, graduado; perdón, licenciado del Conservatorio Nacional de Música. Yo tengo el bachillerato y la licenciatura como músico, con mención en Educación Musical y dirección coral, eso es un pregrado; y soy egresado de la maestría de musicología aquí, en la Católica. Digamos que mi formación se ha dado en esos ámbitos específicos; luego, tengo ya más experiencia trabajando en cine, en televisión también y en musicales que es lo que he hecho en los últimos quince años.

¿Y cómo fue tu inicio en los musicales? ¿Cómo fue que te involucraste con los musicales?

O sea siempre he estado vinculado al teatro de alguna manera; es decir, mi mamá me llevaba al teatro de chico, así que siempre he estado vinculado al teatro hasta que más o menos por el año 99 - 98 comencé a trabajar en algunas propuestas teatrales un poco independientemente porque no había nada en ese entonces o había muy poco de teatro musical, y comencé a trabajar así haciendo cosas, quizá desde el 96 comencé con un grupo de teatro a experimentar cosas y siempre tuve un interés particular por la música escénica, no solo por el musical sino por la música escénica en general, eso involucra también a la ópera. De hecho, voy a ver opera desde los 17 años, solito, osea cuando estaba estudiando en el conservatorio y nos daban entradas gratis y claro, en este país los prejuicios van, prejuicios vienen y si tu eres un poco “desteñido” te pones saco y corbata y pasas piola. Entonces digamos que estaba vinculado todo el tiempo a la música escénica, digamos que mi proceso ha sido más por ese lado.

¿Y cómo fue tu inicio en Preludio? ¿Tú iniciaste cuando inició Preludio?

No, yo empecé a trabajar en Preludio en 2004 de casualidad, porque un amigo en común con Denisse me llamó para consultarme, porque Denisse estaba buscando a alguien, estaban a un mes de estrenar el Principito y parece que la persona encargada de los arreglos no llegó. Entonces yo me estaba yendo a Colombia para grabar un disco con un conjunto de música de cámara, y en ese instante estaba pasando por un momento muy malo personalmente; estaba fuera del Conservatorio, no había podido acabar la carrera, estaba fuera prácticamente, no sabía si la música era para mí; estaba en una confusión total, y me fui a trabajar este asunto a Colombia porque era un trabajo que ya había tomado, me estaba yendo y un día antes me llama (este amigo) y me dice: “Denisse necesita alguien que le haga estas cosas”, me la presenta y la gringa (yo le digo la gringa hasta ahora es mi recontra pata) bueno la gringa y yo conversamos y pensé: “bueno ya está, una cosa más”. Me fui de viaje, prácticamente [fue] un cambio de chip bastante fuerte y resulta que al final volví a Lima y mi papá (que en ese entonces vivía con mis papás) me dice: “Oye te ha llamado una señorita Dibós, ha dejado un mensaje que por favor la ubiques, está desesperada”. Yo tenía bajado del avión dos horas y bueno esa misma noche la llamé, era tarde de un domingo, y a partir de eso me dice: “Oye, me pasa esto, ven otra vez a hablar conmigo”. Fui otra vez y era ya empezar, “esto hay que hacer”, y “¿para cuándo es?, ¿para pasado mañana?”, tuve que conseguir una pequeña banda, buscar los músicos y prácticamente escribir los arreglos, y prácticamente se hacían a mano en los ensayos en el teatro. Ya comencé a escribir y aún recuerdo claramente los ensayos finales generales en el teatro, después de tanto parto (porque eran partos), además éramos perfectos desconocidos, ni ella me conocía ni yo a ella y me tomó prácticamente porque no había otro más. Entonces resultó todo maravilloso, y en ese momento no me encontraba en nada [...] en

Colombia yo encajaba muy bien, pero a raíz de este show con Preludio, a pesar de que me volví a ir, cuando vine a hacer papeles me topo de nuevo con Denisse que quería que trabajara con ella en su nuevo proyecto “La corporación”, que era una revista que tenía canciones, acepté quedarme por unos meses más, pensé ya irme solo con plata, pero la vida da vueltas y ese 2005 me dio muchas vueltas y me quedé en Lima. Hice el desmontaje y me di cuenta que todo lo malo que me había pasado era por algo, que mi crisis también fue por algo, asumir que lo que tengo es más paja que enfocarme en una sola cosa.

Y bueno, ese show con Preludio no es lo mejor que hemos hecho, para nada, pero fue una puerta; y a partir de eso ya en 2006 hicimos Jesus Christ Superstar y ya ahí la cosa fue más dura, yo ya había pagado el derecho de piso. Denisse me dijo “vamos a hacer esto, ya”, ni siquiera me consultó si me quedaba o no. Me quedé en Lima, y eso implicó que tomara decisiones sobre mi vida, entre ellas volver al Conservatorio a acabar mi carrera y darle vuelta a la historia. Pero Preludio significó ese encuentro con los diferentes César Vega, con el que dirige, compone, que duerme y que come música, que está pensando en cómo hacer para que esta orquestación, acordes, arreglos, funcionen mejor para la acción dramática. Empezaron a aparecer un montón de cosas y pasó que el contacto con los musicales es una cosa maravillosa porque es música de verdad escénica, y bueno, a la par estaba trabajando en la ópera, lo que permitió a mí observar un estilo y otro y ver cómo se vinculaban, y lo que a mí me salvó fue la música para escena. A través de eso fue que comencé a trabajar en lo que me gustaba mucho que era orquestar y dirigir los musicales, también me sirvió para encontrarme como director que era lo que medio había dejado tirado en el conservatorio, como en Jesus Christ. Aún recuerdo muriéndome de miedo ahí en el foso, en la primera función, con el teatro lleno, eran nervios puros.

Guardo esos años con mucho cariño, pero fueron años duros, con mucho estrés, mucha ansiedad, con mucha decepción también. Pero gracias a esto pude entender que por ahí era

la ruta, que no tenía que pelearme conmigo mismo. Esa fue mi experiencia con Preludio inicialmente.

¿Sigues con Preludio?

Sí, claro, de hecho es muy difícil que a estas alturas de mi vida me desvincule de ellos. Hemos tenido varios intentos pero siempre hemos llegado a buen término, mi relación con Denisse es maravillosa pero eso no quiere decir que no hayan habido palabrotas de por medio y peleas monstruosas. Por musical obviamente nos peleamos una vez, pero una vez que nos peleamos es como un matrimonio que después de un rato es “ya, ya pasó, fue, gringa”. Además, me gusta Preludio porque respetan mi trabajo y eso es esencial, o sea, si no le gusta, me lo va a decir y si le gusta me manda un correo diciendo “maravilloso”; y eso me gusta, porque el que una productora de diga de frente “Oe [sic.] Una desgracia esta vaina” o te diga “me encanta”, significa que está viendo tu trabajo, que le toma atención, interés y significa que hay respeto de por medio. Yo no estoy esperando que todo les guste, pero sí espero que me respondan y con Denisse hay esa relación y cómo es músico, me entendiente, hablamos el mismo lenguaje de “tal compás” y eso es paja.

¿Sabes cómo inicio Preludio?

Preludio empezó en 1996 como productora; empezó de casualidad. Denisse es graduada como pianista, tiene un Bachelor en piano y la maestría en piano en la Universidad de California, ella es músico hasta que la detiene una tendinitis en las manos que le hace dejar su carrera de músico. Comenzó a trabajar en el colegio Santa Úrsula y ahí montaba pequeñas obritas de teatro, de hecho ahí se gestó “La novicia rebelde” en el 1997, varias de las alumnas hicieron de las niñas. Esta fue la génesis de Preludio, después de eso vino “A Chorus Line” en el 98 - 99. Pero bueno, yo empecé a trabajar con ellos en el 2004 y hasta

ahora hemos caminado juntos. Cuando entré a trabajar con ellos fue para “El Principito”, el director era Javier Echevarría y su asistente era Mateo [Chiarella]; yo entré a trabajar ahí porque regresaba de Colombia, ya la había conocido antes y cuando regresé empecé a trabajar con ellos casi inmediatamente. Llegué, nos reunimos por celular y fui de frente al teatro, estaban como a 2 semanas de estreno y tenían muchas dificultades. Y así comenzamos con Preludio, con toda la locura que implicó y para esto tuve que llamar a mis amigos músicos del conservatorio y me acuerdo que metimos cosas locas: quenas, zampoñas, un montón de cosas raras y eso fue paja. A partir de ahí comenzamos a trabajar con Denisse, un montaje tras otro, y bueno una de las razones por las que me quede en el Perú fue Preludio, por la propuesta de Denisse que en el 2005 me pidió dirigir “La corporación” y escribir la música y los arreglos, era una oportunidad que nadie me había dado; estaba medio resentido con la vida en ese instante así que lo tomé, empecé a escribir música y a darme cuenta de que funcionaba.

Además, me empecé a involucrar más con los procesos del teatro, tú les dices a los músicos ¿ensayamos? y son 2 horas muy técnicas, en cambio el actor no, 2 horas y todo lo que te tengas que quedar. Entonces empecé a entrar en ese ritmo del teatro, llegar a ensayar y no saber a qué hora iba a salir y comenzó a ser placentero salir de la oficina de Preludio en la esquina de Javier Prado con Salaverry, donde quedaba en el 2004, y salir de ahí de noche era una cosa casi poética. Había mucho idealismo y éramos 3 gatos pelados, ya estaba Marco Zunino, ya había regresado, no estuvo en “El Principito” pero sí en la “La corporación”.

¿Qué era “La corporación”?

Un musical de musicales, como lo que fue “El musical 2010”; pero bueno, ellos tuvieron una experiencia previa en el 2002 por lo cual Denisse y Marco ya eran amigos. Este

musical 2002 fue en el Teatro Segura, montaron ahí escenas de musicales con orquesta y con todo, pero para variar como pasa en el Perú, al cantante principal le salió la oportunidad de trabajar en novelas brasileras y un mes antes del estreno mandó todo al cacho y se fue. Entonces lo que hizo fue llamar a Marco que tuvo que armar todo el personaje en poco tiempo.

Y bueno, Preludio ya tuvo esta experiencia así que cuando hicimos “La Corporación” fue basada en esta experiencia del 2002 y a partir de eso se generó una historia. Esto lo dirigió David Carrillo, y cuando terminamos ese montaje ya había pasado medio año. Luego vino “Jesus Christ [Superstar]”, era un musical ya grande que tuvo que modificarse por cuestiones de presupuesto y de arreglos. Eso lo dirigió Mateo y bueno, Denisse estaba apostando por dos directores jóvenes y ella vio que le funcionábamos. En el 2006 ya la cosa había tomado más forma, pero el proceso fue muy largo.

El proceso de aprender a hacer es muy largo y realmente para mí el punto de quiebre fue el 2015, tantos años después de haber empezado. Ese año tomé verdadera conciencia de lo que tenía en las manos, de lo que estábamos haciendo, de la estructura de la música, de cómo estaba armándose eso, y doy gracias a Denisse por haberme dado la libertad de crear tanto.

Ya en el 2016, Chabuca fue un producto de todo eso; y este fue otro hito, porque Preludio ya tenía un equipo sólido: Mateo [Chiarella], el director teatral; dos coreógrafos, Juan Pablo Berzanó y Karlo Luyo; y el encargado de la música era yo. Todo un equipo, gran equipo y bueno en el 2017 que se reestrenó “Cabaret”, dirigida por Marco [Zunino] fue una obra en el que yo ya no era el mismo, tenía una visión más compleja. Ya había visto “Cabaret” en Buenos Aires, me había informado, incluso hasta conocí al creador John Kander y tuve una

conversación muy larga con él. Lo que vino después del 2015 fue producto de eso y de aceptar que tuvimos miles de errores y de que se tuvo que apretar.

Claro, los de Preludio fueron los precursores del género aquí...

Sí, y seguimos aprendiendo. Lo paja es que por lo menos de mi parte, yo veo que la competencia es saludable para todos, porque mientras haya más compañías de teatro musical, hay: 1. Más trabajo para todos, lo que es importante y 2. Que a la competencia le vaya bien, hace que te vaya bien a ti, el público se asegura de la calidad. Y ustedes me van a decir: “pucha pero son los mismos actores en las dos empresas”, y sí, quizás, pero es como se han dado las cosas; no había nadie antes, o eran bailarines, o actores, o cantantes, ninguno era los tres. Por ahí apareció Gisela Ponce de León, ella venía del TUC y cantaba muy bien, entonces fue bueno, Marco se fue a estudiar a Nueva York, performer de teatro musical es él, tiene estudios, ha actuado en Broadway, no es poco. Y la razón por la que sean los mismos actores siempre es por cómo se han dado las cosas.

En la empresa en la que trabajo también nos hemos topado con dolores de cabeza, actores complicados que han hecho que nos replanteemos no volver a llamar a algunas personas, a pesar de lo que la producción opine por el público que traiga. Una vez que nos hicieron caso, fue mejor, podíamos tener claro que a nadie le íbamos a aguantar indisciplinas; además, quedó claro que de una u otra manera el arte está por encima de todo, hay un compromiso contigo mismo y con el arte.

No se han hecho convocatorias abiertas por tiempo, en “Todos vuelven” era a dedo o convocatoria más o menos abierta, entonces eso se hizo, cada director llamó gente de su círculo. Yo enseñaba en INATEM, entonces a algunos alumnos les dije del casting, al margen de quedar o no, entras a una base de datos. Pero era muy interpretativo, tienes que

convencer de tu verdad y este asunto no siempre funciona tan bien; fue un aprendizaje para Preludio y apareció gente nueva.

Los procesos con Preludio se han ido formalizando del 2015 a acá, y los directores hemos ido tomando posiciones tan fuertes. Una cosa que ha dejado de pasar, incluso, y que es maravilloso, es el estrés de la semana de estreno, terminábamos con enfermedades psicosomáticas, peleados, así que empezamos a tomar medidas y a disciplinarnos. En eso nos ayudó un poco la presencia de Carlos Galiano, un director joven, que dirigió “Todos vuelven” pero también “Av. Larco” y “Barrionuevo”. Entonces eso está muy bien, empiezan a haber más cosas y para mí el *key* del asunto es que cada director, cada empresa, cada productora trabaje de la manera más seria.

¿Y sobre los talleres montaje, cual es tu opinión?

Punto uno, pienso que es maravilloso porque son un espacio importante para mucha gente que quiere empezar esto y no encuentra dónde. Claro, lo ideal es que no se quede solo ahí o que los talleres montaje avancen a ser espacios de profesionalización, como lo son Aranwa, INATEM, Diez Talentos y tantos espacios; pero profesionalizarse. Pero pienso que el taller montaje tendría que tomar esa ruta, no solo donde el chico viene, actúa, pone su plata; sino también convertirse en un espacio de aprendizaje mayor. Y creo que eso, aún está en proceso, decir lo contrario sería injusto.

Aquí mismo en la Católica, es la primera vez que se dicta un electivo de canto para teatro musical, y yo espero que la cosa camine y que en diez años o menos tengamos una facultad como la tienen tantos países de Latinoamérica. Entonces, es una cuestión de que lo que no tenemos en el Perú, que son cabezas tituladas que puedan responder al sistema universitario; recién las cabezas están apareciendo, con títulos universitarios. Espero que se animen.

Bueno, volviendo a los talleres montajes, sí creo que son una cosa positiva aunque lamento que a veces no lleguen a más, pero esto se circunscribe a la realidad del mercado, son talleres que suceden porque pones tu plata y vendes tus entradas y te das el gusto de hacerlo, pero no hay un training a fondo. Ojalá poco a poco se formalice eso y en todo caso, que los espacios que han empezado a aparecer para formar teatro musical apunten a la profesionalización. Esperemos que en algunos pocos años se logre.

¿Cómo has visto la evolución del público en comparación con años anteriores?

A ver, yo pienso que hay 3 niveles. Un primer nivel es el público cautivo del musical que ha habido siempre, porque el Perú es una plaza de arte escénico. Antes de Preludio estaba Cattone haciendo Annie, y antes de Cattone estaba la zarzuela, que es el teatro musical del siglo XIX español, canciones de folklore español con escenas habladas y coreografiadas, todo muy vinculado al folklore español y Lima siempre ha sido una plaza zarzuelera, también de ópera. Digamos que hay una tradición de arte escénico, sin embargo, esta historia se trunca con la crisis económica y el terrorismo de los ochenta; Osvaldo [Cattone] tenía funciones de teatro o café teatro y de pronto se iba la luz o la gente no salía de sus casas por el terrorismo, sobre todo en la última parte de los ochentas, vinculado a la crisis de los bancos. A partir de ahí y hacia los noventas digamos que muere un poco el teatro, la gente dejó de ir.

Entonces, muchos actores de teatro empezaron a entrar en las novelas, son trabajadores y bueno, ahí estaban todos y era novela tras novela tras novela, hasta el 2001 que cae Fujimori y llega la crisis de la televisión, lo que coincide con el inicio de Pataclaun, [donde] todos son actores de teatro, considerando el clown como una forma de teatro. Pero igual, eso está dirigido a un público miraflorentino, barranquino, de clase media. ¿Qué tiene la gente de abajo?: los cómicos ambulantes, y ambos tienen mucho en común. Hasta que Pataclaun

llega a la tv y se hace más masivo, pero los cómicos ambulantes tienen todo:

improvisación, comedia, viene del lenguaje de su público.

Igualmente en los noventas, el único medio que es masivo es la televisión; teatros empiezan a quedar poquísimos y aparece Laura Bozzo y la *mierdización* de la gente. Entonces, el gran público de clase media y media alta iba bastante al teatro, leía libros, veían buen cine; y esos procesos que ocurren en los noventas crea un público que ya no está muy interesado en pensar sino en lo rápido. A esto se suma una tercera experiencia, ni buena ni mala: que empiezan a montar obras teatrales en la tele, no tenían ensayos, era en vivo y tenía mucho de improvisación, de usar la torpeza como un *gag*. Eso hace que el público espere eso del teatro.

¿Cómo se encaja el musical frente a eso? Bueno, cuando empezamos con Preludio, el primer público era ese, gente de San Isidro, Miraflores, La Molina, zonas de Surco que conocen los musicales y han ido a Broadway o van regularmente, es una élite. Esta suerte de élite que existe en Lima fue el primer público y el que Denisse llamaba “mi público”, y muchos de los cambios hechos en los últimos años en Preludio como con “Todos Vuelven”, le hicieron decir: “Bueno, ya no está viniendo tanto de mi público pero hay otro público que nunca he visto pero es maravilloso, gente que está entrando en contacto con la obra”.

Esos procesos de mercantilización del teatro claro que nos han jugado sucio, y siento que el problema de la clase alta es que muchas veces van al teatro no por el contenido, sino como acontecimiento social y por estar con “sus iguales”, porque es *chic*, elegante, les da estatus. El teatro no se transforma en un espacio de cultura, sino de significación social; entonces, si van a una obra que les hace pensar, es como “ay que pesado”. Al margen de que sea buena o sea mala, es gente que está formada para hacer dinero y no cultura. No tengo dilemas anticapitalistas, pero estos señores solo piensan en lo que da plata y lo que entretiene. De

una u otra manera, algo de ese público ha ido cambiando hasta ahora pero eso igualmente nos ha obligado a crecer, a cambiar, a aprender la cuestión técnica para que el espectáculo sea más intenso. Pero el público peruano es un público complicado, vienen a ver la obra pero es un poco como “hazme reír”. En cambio la función gratis es la que más disfrutamos, es la más llena de una energía maravillosa, además nos da un gran inicio de temporada; son gente que no espera que hagas algo para que le diviertas, sino que entiende que les estás dando algo que nadie más les da, es gente que te lo agradece. Es nuestra función favorita. Se convierte en un espacio de encuentro, porque aunque a veces la posición económica nos divide y el arte nos une.

Sin embargo, hay un gran problema en Lima y es que no hay teatros; el que tiene plata capitaliza todos los teatros que pueda y los que no, tratan de estar a dispensa de los demás teatros.

En fin, eso es lo que pienso respecto al público; creo que está cambiando, creo que aún no es un espectáculo masivo, sin embargo, hay algo que ha comenzado a jalar gente. Otra cosa es que la ubicación de los teatros está centralizada, aunque pusieron uno en el cono norte y no funcionó, porque la gran mayoría no es consumidor todavía de teatro musical. Y el problema no es el costo de la entrada, de que gastan, gastan, pero no en teatro; los pocos que sí van son los que se mueven a teatros más “céntricos”. Si no funcionó allá es porque en una o dos funciones ya se acabó la gente que está dispuesta a ir. En el Municipal también nos pasa el problema del tráfico, sobre todo jueves y viernes; en ese sentido, el Peruano Japonés y el Pirandello están muy bien ubicados.

A lo que iba con todo esto es que los espacios se están abriendo, aunque siempre hacen falta más espacios. Es un público que se ha comenzado a crear, ha comenzado a crecer. Hay gente que está yendo a ver, y esto está pasando debido a que cada vez hay mayor cantidad

de ofertas y cada vez son mejores, y esto tiene que ver con los talleres montaje también que están generando público. Somos parte de un ecosistema que, si está balanceado, se genera y se regenera; por eso no veo ni a la competencia, ni a los talleres montaje como algo negativo, todos cumplen una función y mueven algo que no existía. Los talleres montaje están incluso usando el Teatro Felipe Pardo y Aliaga del Centro de Lima.

Yo creo que el público está creciendo, aún no tenemos el público argentino o el mexicano, pero no miraría por debajo. Algo está creciendo.



ANEXO 2: ENTREVISTA A SOFÍA MURRUGARRA

¿Cuál es tu formación en baile?

Yo inicié a bailar en D1. Me formé ahí desde que tenía 16 años en quinto de secundaria, empecé bailando salsa y contemporáneo, más que nada, por un año y medio; esos dos intensivos. Ahí decidí, al acabar del colegio, dedicarme a la danza de fondo. A la mitad del 2017 es que se abre el programa de formación artístico (PFA) en D1; ahorita ya nos vamos a graduar en diciembre, son 3 años y medio. Paralelamente, ya estaba estudiando en la universidad artes escénicas, ahorita estoy en la UPC, más que nada para complementar el lado de actuación, producción y todo lo que se pueda saber del teatro que no sea solo danza, ya que en D1 me forman como bailarina versátil pero nada más.

Más que eso, he tenido la oportunidad de trabajar en un montón de cosas de musicales. A mí me encanta el teatro musical, y se me presentaron muchas oportunidades desde que entré al PFA y he seguido ahí, pero por ejemplo en el 2018 estuve en “Billy Elliot” como elenco y ahora en 2019 estuve en “Pantaleón” como asistente de Mariana Carhuamaca, que es el coreógrafo. Y bueno, más que nada estas oportunidades han ido saliendo por estar en D1.

¿Estas oportunidades te las brindaba D1?

Bueno, por Juan Carlos Fisher y Vania Masías. Primero “Cuéntame” de Pedro Suarez Vertiz no iba a ser un espectáculo teatral sino una película, así que hicieron casting para la película, entonces fuimos, y aunque al final la película se canceló, de este casting nos llamaron a algunos para que estemos en “Billy Elliot”. Entonces sí, D1 me ha abierto un montón de puertas, porque contratan a D1 y ellos dicen: “ok, ¿Quién quiere venir?”. A veces llaman a gente específica o a veces es convocatoria abierta y se hace casting. Igual para lo de “Pantaleón”, Mariano ya había sido mi profe en el programa de formación y no

sé, le gustó como *chambeaba* e hizo una convocatoria entre todos los del PFA donde teníamos que mandar una solicitud y ya, me escogió a mí, y ahí tuve la suerte de participar. Luego, también ahora último en los Panamericanos bailé como bailarina profesional en la inauguración, que sí, estuvo espectacular, y también por D1 porque Vania está metida en todo eso y todos los coreógrafos eran de D1 también. Y bueno esa es más o menos mi trayectoria, que la he enfocado más o menos al teatro musical, que se me han abierto puertas por ese lado. Igual es *paja* porque en D1 nos siguen desarrollando todo el lado de fusión de danza, entonces, también hemos trabajado en ese sentido de fusionar y encontrar nuestra propia danza, tanto con folclórico, con latino, con clásico, con todo. Por ejemplo, también a fin de año también tuvimos una temporada en el Británico, con una obra pequeña en base a canciones de Ed Sheeran.

Sobre el musical de Pedro Suarez Vertiz, ¿este tenía una historia?

Tenía una historia, más o menos la de su vida; pero era más sobre lo que lo había inspirado a hacer sus canciones. No era narrativo, era más que nada exponer su punto de vista, lo que él había vivido, lo que está viviendo ahorita; era un concierto más que nada y lo hacía más dinámico porque había historia. Por ejemplo, “Que sucede así” es la historia de cómo conoció a su esposa y había coreo que lo hacía dinámico, pero en otras canciones solo estaba la cantante, cantando.

¿Sabes acerca de la formación de Mariano?

Sí, él también se formó en D1, empezó como alumno hace ocho años, aproximadamente. También en diferentes escuelas, aprendiendo de todo un poco; escalando y aprendiendo diferentes técnicas entró a la compañía de D1, estuvo como 5 años más o menos pero ahora

ya renunció aunque sigue siendo profe. También ha tenido la oportunidad de formarse afuera, se ha capacitado en Los Ángeles, Nueva York y también las giras con la compañía. Ya no está en la compañía porque quiere abrir su propia escuela, él maneja una *crew* y tiene un montón de proyectos en mente. Es un muy buen director.

Ya hablando específicamente de Pantaleón, ¿de qué forma se construyó la coreografía? ¿Hubo influencias en las que se basó el estilo?

Bueno, el enfoque más que nada era hacerlo comercial, porque si bien al comienzo pensamos que podíamos mantener un poco de folclor de selva, porque había un montón de ritmos selváticos en las pistas musicales, al final lo quisieron llevar por el lado más *jazzy*, más Broadway, por decirlo así. Porque así como la llevaron a Trujillo, podría llevarse a otros países, poder venderlo más; lo que sería más complicado si fuera muy folclórico, desde su punto de vista, y justamente por eso creo que llamaron a Mariano, es un capazo, es muy versátil y es muy “comercial” pero no se ve aburrido, no es el clásico “comercial” de forma, de manitos; es muy capo, innovador y muy creativo, entonces fue genial porque logró combinar y también contar una historia.

Casi todo era street jazz, pero cada coreografía tenía matices diferentes, colores diferentes, cada canción era especial, como la de los militares que era más fuerte. Él [Mariano] tiene una habilidad para ser “parlante” de la música como bailarín y eso es más que nada lo que quiso poner en las coreografías, que expresan los momentos de la obra.

Sobre los ritmos, nos dijiste que era especialmente street jazz, pero también había muchos momentos de cumbia ¿no?

Sí, al final es totalmente fusionado. Creo que es una característica de los que nos hemos formado en D1, hemos aprendido tantos géneros que es imposible solo bailar uno sin

fusionar; simplemente te fluye hacer un paso, puedes estar haciendo hip hop, pero si viene un paso de jazz, lo puedes meter. Todo es posible.

Era darle toquecitos de cumbia, de selva, de sexy, pero que al final quede en lo comercial y jazz como base. Y si te extiendes en las diferentes ramas eso también da diferentes calidades a cada *coreo*.

¿Para hacer las coreos tuvieron influencias de otras obras y coreografías de Broadway?

De Broadway más o menos nos fijamos más en los finales porque este es el primer musical en el que Mariano trabaja. Yo había estado antes en Billy Elliot como elenco pero igual tenía una experiencia con el teatro musical; en cambio Mariano no. También fue un super reto para él porque los actores no eran bailarines, hay un par de chicas en el elenco, un par de chicos también [que sí lo eran], pero en sí, todo el elenco y los actores no bailaban tanto. Entonces, también había que saber cuánto puedes enseñar y qué tanto esperar, porque darles un ocho de diez mil pasos no es realista, tienes que hacer un balance.

Y bueno, más que nada Fisher nos daba las referencias más que buscarlas nosotros. Yo le di algunas a Mariano, para ver *coreos* de musicales que no tenían un montón de pasos y no tenían que ser super complicadas, algo más *tranqui* que se luzca un montón. Pero Fisher nos daba las referencias más que nada; ponte, en la parte en la que Pochita le canta la pesadilla y los bailarines la cargan y se la llevan, la referencia fue un concierto de Taylor Swift. Y bueno, ahí hubo más chamba, adoptando las referencias que el director quería y dentro de lo que los actores podían hacer, más lo que Mariano tenía en mente.

Igual tienen que seguir la base de lo que quiere el director, pero si en 3 días algo no salía, no salía y se cambiaba.

Entonces, ¿decías que miraron finales de algunas coreografías de Broadway?

Sí, referencias. Más que nada miramos finales para ver las transiciones entre *coreo* y *coreo* o dentro ellas, porque tenían que cantar también. Y bueno, ahí hubo otro tema porque algunos tenían más experiencia bailando que otros; y al menos en el elenco de “Pantaleón”, todos cantaban hermoso. Ese fue el enfoque de Fisher del ensamble, que canten bien; en “Billy”, por ejemplo, no era así.

Entonces, ¿finalmente sí se inspiraron de obras de afuera?

Bueno no es algo que hayan dicho, pero que yo haya notado quizá algo Disney. Siento que a Fisher le gusta esa esencia y a mí también y es como muy de teatro musical que no puedas decir algo sino cantarlo, bailarlo. Yo lo veo como Disney.

Si bien esta es una obra propia, está inspirada en muchas obras mundiales conocidas. Tiene algunos patrones como que el primer acto termina con algo fuerte, una gran canción, y luego el otro empiece *tranqui*; el conflicto está más concentrado en el segundo acto y todo. Pero algo que muchos me dijeron es que el segundo acto era puro drama y el primero puras *coreos*; entonces quizá ese es un aspecto que podríamos haber revisado, pero eso es opinión mía y de algunos familiares que también la fueron a verla. Al comienzo estaban cinco *coreos* súper potentes y luego solo drama. El balance pudo ser mejor.

¿Pero nunca hablaron de obras específicas como referencias?

No, no. Igual es algo que se incorpora ¿no? Y Fisher es muy capo, él lee un montón, ha visto muchísimos musicales.

Además no era un ensamble muy numeroso, ¿no?

Más o menos, 6 [chicos] y 6 [chicas].

¿Conoces acerca de los motivos por los que se escogió este ensamble?

Sí, yo creo que lo principal era que canten. Era muy importante justamente por cómo habían creado toda la música, y las canciones son muy difíciles; tenían grandes expectativas y querían que se cumplan porque era una gran responsabilidad, o sea, era un “musical peruano creado desde cero de esta novela famosa del ganador del nobel”. Era una prioridad que salieran las canciones, muchas voces y que todas sean fuertes.

¿Más que el baile?

Sí, no necesitaban a un bailarín profesional.

¿Consideras que ha sido un proceso corto?

Normal, yo creo, 3 meses o 4. Creo que ellos empezaron en Febrero, como 4 meses, lo que se hace normalmente para musicales, aunque sí se ha llegado a estar contra el tiempo; no habían referencias, entonces era más complicado. Hay cosas que se terminaron el día anterior o en el preestreno; por ejemplo, no teníamos el final así que se hizo sin el baile final, eso lo fuimos armando de a pocos.

¿Sabes sobre el tiempo que tomó escribir la obra?

David Serrano la debe haber trabajado por dos años, más o menos, fácil a fines del 2017. Es el dramaturgo de la narrativa y aparte están los compositores, tres españoles y un peruano.

¿Habían momentos coreografiados en las escenas en las que no estaba todo el ensamble?

Sí, claro. Por ejemplo, en la de la Brasileña con Pantaleón, cuando se presenta, esa fue toda coreografiada para jugar con la música y que no se vea solo como actuación; darle ese toque de que no es un mundo normal, que entre en el código del musical. Si sonaba una trompeta, entonces *fum* [movimiento] con la trompeta y esos detallitos; Mariano es experto en eso.

Cuando necesitaban ayuda en dirección ya le pedían a Mariano que lo coreografiaran, en esta escena sí para que Milett se sintiera más segura también. En algunas otras escenas, los actores proponían y ya quedaba.

¿Existió alguna dificultad en el proceso de ensayo?

Como no había “norte” (bueno, había norte, pero era creado), Julio, el director musical y Fisher, estaban constantemente cambiando canciones, ajustándolas, quitándolas como hasta dos semanas antes del estreno, lo que era complicado para Mariano y para mí. Al menos hasta un mes antes han seguido editando canciones, ajustando la musicalidad y todo eso; así que en ese sentido fue complicado porque seguían puliendo la música.

Otra cosa bueno, como 3 o 4 semanas antes, vino David Serrano a ayudarnos todo el mes de mayo. Nos ayudó un montón y le gustó un montón también, así que eso nos puso más *tranqui*.

Las coreografías, bueno, tuvimos que hacer ensayos extra para revisarlas; cuando Mariano no podía, ya iba yo sola a repasar las coreografías con todos. Fue una parte tediosa, y cada ensayo teníamos notas.

Fue un mes de ser “los pesados” de corregir y corregir. Mariano es muy detallista.

Y sobre el momento en el que Pantaleón da ese discurso, ¿por qué decidieron no hacerlo cantado o coreografiado? ¿Lo sabes?

Creo que como era un momento serio, se buscaba romper un poco la cuarta pared y solo era Emanuel hablándole al público. Era algo más personal, salir de esta magia para decir “esto que pasa acá, también pasa a tu lado”, que lo que él diga sea suficiente y no tener que adornarlo.

Un punto que sí me acuerdo que trabajamos mucho, era hacer que las visitadoras sean empoderadas y *sexies* pero que tampoco sea vulgar, y eso también costó trabajo. Fue algo que se recalcó bastante.

Finalmente, ¿cómo te sientes con el resultado de la obra?

A mí me encantó, y yo estaba en una disyuntiva al estar desde fuera pero fue espectacular. Si bien había altos y bajos en cuanto a energía y a público, igual seguíamos arreglando cosas de coreografía. Yo iba cada tres semanas para revisar la coreografía y dar notas; a mí personalmente me enriqueció porque son actores que admiro y ahora son mis amigos y son personas increíbles.

Muy linda experiencia, es una obra que me gusta un montón. Si bien en “Billy Elliot” pude estar en el escenario, esta [obra], junto a *Mucho ruido por nada* y *El incidente del perro a medianoche*, las pondría en todas partes si pudiera.

Siento que es una obra que todo el mundo debe ver; si bien tiene cosas que arreglar y todo el mundo tiene diferentes opiniones de cómo se trata el tema o cómo presentan a las visitadoras, porque, bueno, antes de que estrenemos habían varias dudas de cómo se iban a presentar; siento que toda la obra vale la pena por el discursos de Emanuel en el funeral sobre la violencia hacia la mujer, entonces sí, pienso que todo es una excusa para llegar a ese momento o que solo genere que la gente hable, opine, que se remueva algo.

ANEXO 3: ENTREVISTA MANU RODRIGUEZ.

¿Cuál es tu formación?

Bueno, en cuanto a teatro musical mi primer acercamiento fue en el colegio. Yo estudié en el La Salle y había muchas audiciones, muchas cosas alrededor del teatro, como una especie de revolución teatral; hasta que se inauguró el elenco y se decidió hacer un musical que fue “Cats”, y al conocerlo, conocí todo el mundo de los musicales. Este fue mi primer amor, me enamoré de este musical, me volví fan y me involucré mucho; así que a raíz de ese musical investigué sobre más musicales y me enteré que había todo un mundo, porque yo ni siquiera sabía que existía Broadway. La siguiente obra que hicimos también fue de Andrew Lloyd Webber, que se llama “Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat”, y en esos dos años me decidí a ser artista. Pensé: “bueno, para ser actor tengo que estudiar actuación”, entonces averigüé del TUC entre otras más, y al final estudié ahí actuación un año. Me acuerdo que cuando recién empecé, muy inocentemente, comentaba a mis maestros y a mis compañeros: “Yo quiero ser actor de teatro musical”, y me decían: “Pero eso no hay tanto acá, tendrías que irte a otro país”.

Era el 2009, en ese entonces estaba Preludio solamente, que estaba haciendo “Cabaret” y “Jesucristo Superstar”, no existían los Productores ni Tondero. Bueno, el tema es que a mi mamá le sale un trabajo en México y me fui con ella, postulé a una escuela, me aceptaron y me formé realmente allá en México en el Centro de Capacitación Artística Profesional; ahí estudié 2 años que son los del conservatorio intenso y un año de tesis y prácticas. Luego, me quedé trabajando un par de años allá y después ya vine para acá.

Volviendo a tu historia escolar, ¿quiénes se encargaban del elenco en tu colegio?

Lo que pasa es que unos productores que en ese entonces hacían espectáculos en Asia (la playa) con música de teatro musical, se enteraron de que íbamos a hacer la obra “Cats”; y ellos, fanáticos de los musicales, se interesaron mucho en nosotros porque bueno, ¿qué colegio hace “Cats” en pleno 2007?, y ellos nos ayudaron a producir la siguiente obra que encajaba bien con el colegio católico.

Acerca de CAST, ¿cómo se formó?

Bueno, CAST vino obviamente muchísimos años después. Yo ya habiendo regresado a Perú hice algunas obras acá, y siento que CAST respondió a una necesidad sobre el teatro musical que teníamos Gastón [Curbelo], mi pareja, y yo, que nos habíamos conocido en el musical “Fiebre de sábado por la noche” que estuvo en temporada el 2016. En fin, el tema es que los dos trabajábamos en musicales pero siempre está el: “Me encantaría que fuera de esta manera, o se abordara de esta otra, o que la dirección o la producción fuera por otro lado”; y no es que sintamos que quienes lo hacían lo estuvieran haciendo mal, sino que nosotros tenemos muchas características en común en cuanto a formas de trabajo que no veíamos [en otros lados]. Primero lo pensamos como una escuela, pero no, queríamos hacer las cosas bien, y no nos sentíamos capaces de solo los dos abordar toda una escuela netamente, entonces quedó la idea de la productora.

Y primero, antes de lanzar CAST como productora, se nos ocurrió hacer un musical mexicano que se llama “Sexo, sexo, sexo”, a inicios del 2018. Solo tuvo cuatro funciones en el Auditorio de Miraflores y digamos que esa fue la primera pequeña propuesta de CAST, pero claro, fue una obra de fuera. Esa fue mi primera experiencia como productor, director y todo, y notamos que era complicado, así que lo dejé por un tiempo y me dediqué a enseñar y a estar en obras.

Después de un tiempo, seguíamos con esto de querer hacer [algo], pero no sabíamos cómo, con quién o qué, hasta que a raíz de que fuimos a ver la película Bohemian Rhapsody, salimos muy inspirados y pensamos que sería bravazo hacer algo con la música de Queen. Y aunque fue una de las tantas ideas, no sentamos a evaluarlo; además, desde un tema comercial era un buen momento. Pero, ¿qué formato podría funcionar y que no fuera descabellado en cuanto a presupuesto pero que tampoco quedara o se viera pobre?, entonces pensamos en un espectáculo de danza con cantantes en vivo, y así nació CAST, con la primera obra oficial como productora ya establecida. Es así como llegó CAST a nuestras vidas.

¿Ya tienen cuantos años?

Bueno, si contamos “Sexo, sexo, sexo” este sería nuestro tercer año, sino, serían 2 años. Pero contamos más desde “Freddy, La Leyenda” porque fue más desarrollado y tuvimos ya 3 temporadas. Y bueno, ahora que viene el espectáculo de “Selena”, este tiene la base más de un musical, porque digamos, “Freddy” era netamente un espectáculo de danza con cantantes en vivo; pero “Selena” cuenta una historia desde las canciones de Selena. Si bien hay baile, cuenta una historia mucho más teatral, como una ópera, sin escenas y solo música más baile.

¿Cuáles crees que fueron las dificultades más grandes en la creación de estas dos obras?, porque a comparación de lo que producen otras productoras, esto es un poco diferente.

Bueno, obviamente el saber lo que había que hacer para que estuviera hecho bien: tema de derechos, saber cuáles eran los pasos adecuados, encontrar la gente adecuada, un equipo profesional; fueron muchas cosas, no sé si difíciles, pero que eran muy importantes y no las

tomamos a la ligera. Lo más difícil sí es cómo vender el producto y hacer que la gente compre entradas; con “Freddy” nos ayudó mucho que recién había salido la película, pero en las siguientes temporadas, ya fue vender el show propiamente con Pedro [Ibáñez], aprovechando la imagen de Queen y el teatro, ver cómo ayudarnos para promocionar y que nos sirviera para recuperar la inversión. No solamente de arte se vive.

¿Sientes que tuvieron alguna referencia de Broadway específica para alguno de sus espectáculos?

Sí, pero las referencias no eran específicas. Siento que ya están innatas por el conocimiento de él y mío, es algo en lo que ya no tenemos que pensar conscientemente, pero bueno, hay varios musicales que son específicamente contados a través de la danza como “Chorus Line”, como “Cats”; musicales en los que la danza es casi todo el show o musicales que hablan de artistas conocidos. Hay un musical de Tina Turner, de Donna Summer, de Gloria Stefan, de personas que existieron o existen y a mí me gusta contar historias basadas en hechos reales, por eso me encanta contar la de Freddy y contar la de Selena.

¿Qué piensas del público que consume teatro en Lima?

Pienso que no sé si está creciendo, pero se está formando. Hay productoras que tienen su público, y cada productora pequeña que nace va atrayendo también su propio público, así que creo que estamos en un proceso de formación de públicos. El teatro en general y más aún el público apenas está entendido qué es un musical y la diferencia de ver un musical o una obra de texto con respecto al precio, a los teatros, etc. Apenas lo van entendiendo, si le preguntas a alguien común y silvestre no va a querer pagar sesenta soles para ver una obra de teatro, dirán máximo veinte, como en el cine que es tan barato. Van entendiendo lo que implica el teatro y todo el trabajo que está detrás, es un proceso de formación.

¿Siempre fue su intención o su motivación hacer productos nuevos, como obras estrenadas por ustedes?

Como un tema de necesidad de hacerlo inmediatamente, a veces el proceso de hacer un musical original puede hacerse muy largo; porque aunque nosotros ideamos el show, la música existe y la historia existe, entonces fue el camino más conveniente a nuestra necesidad de hacerlo pronto. Igual, un musical completamente original requiere un proceso mucho más largo y complejo.

Y aunque nos encantaría traer espectáculos de fuera, sentimos que en estas cosas innovadoras, pero accesibles, vamos aprendiendo también.

¿Cuál es tu opinión sobre *Pantaleón y las visitadoras*. *El musical*?

Lo que más recuerdo es que la gente se queja mucho de la duración; y lo he escuchado por muchas obras, no solo por esta. Ahora el público quiere las cosas más inmediatas, el público de ahora no se avienta a seis horas de *Electra*, por eso existe Microteatro también.

El público nuevo quiere ver algo que te deje algo pero no sea tan repensado.

Con respecto a mí, sí sentí un poco la longitud, pero que como idea es muy *chevere*, musicalmente tiene muy buenos aspectos, escenas que han sido muy buenas; pero en general, como todo, siento que aún podría dársele más vueltas, acomodar cosas en cuanto al libreto y a la música y no es por criticar a los autores, pero yo le daría más vueltas para que estuviera más cuajada, con más capas.

A nivel de la propuesta escénica siento que fue un poco un experimento, fue una primera gran producción y que quizá en muchos aspectos a nivel del elenco no estaba bien equilibrado. No todo el ensamble estaba fuerte al igual que en los personajes; en ese sentido, no cumplió mis expectativas y no por todos, definitivamente.

Igual, me parece *chevere* que se haya hecho y eso es lo más importante; además es algo muy llamativo, un musical de “Pantaleón y las visitadoras”, nunca lo habría pensado.



ANEXO 4: ENTREVISTA A DIEGO NEIRA

¿Cuál es tu formación?

Bueno, formalmente yo estudié en la Escuela de Música de la Católica. Supongo que comencé a formarme como músico en quinto de secundaria, en cursos libres del Conservatorio, y de allí en el 2013 entré a la Escuela de Música de la Católica a la especialidad de canto popular; y de hecho, la mayor cantidad de experiencias que me ayudaron en ese rubro en particular [teatro musical] venían de [el curso de] ensamble vocal, en donde allí la profesora dirigía el ensamble y bueno, ahí uno va aprendiendo. Dentro de la experiencia de ser dirigido, uno empieza a entender cómo funcionan las cosas, cómo se empieza a dividir el trabajo, el material, qué hace cada uno, cuál es el rol del profesor y cómo trabaja para unirlos. Luego, mis experiencias escénicas comenzaron por el lado de canto lírico, que estudié después, porque ahí trabajábamos mucho con la ayuda de una profesora de actuación con la que montábamos escenas de óperas; era un codictado ese curso, entonces la profesora de canto, Jacqueline Terry, dirigía la parte musical y Lisette Gutierrez, dirigía la escena. Entonces, eventualmente presentamos una ópera barroca más completa, digamos, que dentro de todo es una ópera corta.

Y de ahí, en 2018, alguien me pasa la voz para que la reemplace en “Billy Elliot” por un mes, pero 1. Yo no sabía de que se trataba y 2. Ya tenía otra *chamba* que estaba a punto de comenzar. Y bueno, luego me pasa la voz para que dicte talleres y después, para que sea su asistente en “Pantaleón”. Y pues comienzo ir a los ensayos, voy a uno de los primeros ensayos vocales que tienen con ella y con los chicos, el ensamble y algunos de los solistas, y me muestra cómo hacer la *chamba*. Ella se encargaba de la primera parte y me decía: “ya, tú ve de este compás a este compás”, porque básicamente la *chamba* consistía en que ella me daba la música, la partitura (ya las tenían compuestas casi todas para ese momento,

faltaban algunas cosas que tenían que entregar), y pues como en la partitura ya está todo separado, yo solo tenía que decir: “ustedes hacen y esto ustedes, esto”, y lo juntamos todo con la pista que nos daban para trabajar.

¿Las canciones fueron modificadas en el proceso?

Sí, porque no todos eran cantantes

¿Sabes acerca de la elección del ensamble?

Sí, de hecho lo que más priorizaron fue el baile. En primer lugar lo más importante era que al menos una sección de los chicos sean bailarines; tenían a Marcio, a Gastón, a Pedro; entre las chicas estaba Mane, que también baila y Ana paula, que además es cantante; ella es la que tiene la formación más completa e incluso ahora ha sido Pochita en Trujillo

Entonces, ¿consideras que primó el baile?

Pero, por supuesto, no podían quedarse sin cantantes, [ellos] también tenían manejo vocal, no es que digamos que estaban en “la nada”. Entonces, por ejemplo, Armando canta bastante bien y tiene ese plus de que baila, Ana paula hace las tres cosas, Pedro baila súper, excelente, y tiene buen manejo de su voz... canta bien, en verdad, Jano es un gran actor y también canta como barítono y sí, le iba bien para lo que requería; en el baile también le fue bien porque tenía buen manejo corporal, dentro de todo. Yo creo que hicieron un buen trabajo. Martin Velasquez canta súper bien, también. Me acuerdo de este chico que cantaba muy bien.

Pero digamos que estaba súper dirigido al lado del baile, que es lo que hacía más espectáculo y es lo que se ve. Digamos que tanto en cualquier lado, como en Broadway, incluso, hay apoyo o hay unas cosas que están grabadas como soporte.

Claro, porque es complicado bailar y cantar...

Así es, entonces es necesario. O de repente alguno de los chicos se enferma y hay que solucionar.

¿Y acá usaban grabaciones?

Como el coro era pequeño, en algunas partes lo usaban para que se escuche más grande, sí.

¿Cuáles eran las influencias que crees que habían al momento de crear las canciones o la forma en la que las trabajaron?

Pues influencias de todo, tomaron un montón de influencias de muchos musicales. Ahorita no recuerdo los nombres, pero tomaron algunas cosas de “High School Musical”. Ahorita se me van los nombres, pero digamos que había muchas referencias que se notaban, o sea que habían servido como inspiración y para el proceso de composición. Ahora, habían cosas que estaban muy muy *chéveres*; para mí, lo mejor musicalmente fueron las composiciones de Julio, el compositor peruano, porque realmente terminaban de representar lo que quería representar el musical como “musical peruano” dentro del contexto y contar la historia que buscaba narrar con el uso de la cumbia.

¿Cuál fue la labor de Julio?

Él compuso la música y fue director musical, además. Las canciones que trajo el grupo del dramaturgo, él las adaptó y *peruanizó*. Habían cosas complicadas que tuvieron que simplificar un poco porque los chicos no son cantantes y no son músicos en sí, entonces no tienen todo el entrenamiento auditivo que uno como músico se forma, es normal; ahora, lo que sí sé es que él compuso los temas peruanos, las cumbias y sí hizo los arreglos vocales y todo eso.

Pero, más allá de todo, sí tenía una base de Broadway, ¿no?, no todo terminaba siendo música de la selva...

“Iquitos” sí era plenamente cumbia, fue el *boom*, por eso funcionó tan bien y fue tan excelente; luego, el “Himno de las visitadoras” en versión cumbia, también. Esos fueron los dos más grandes aportes de Julio. O sea, fueron composiciones originales, si no me equivoco. El himno versión marcha me parece que también lo hizo él, pero ya tiene otro *feeling* completamente, por eso no se siente tan peruano, tal vez. Lo demás sí tiene un montón de referencias de Broadway.

En los momentos en donde estaban los personajes principales, o sea donde no estaba el ensamble, no se siente tanto lo peruano sino más bien jazz, tal vez...

El dúo fue mucho más rock, por ejemplo, “Todo esto es un desastre”. Por ejemplo, el número que abre es súper Broadway: “La solución”, que es recontra jazz y recontra Broadway.

¿Cuáles crees que fueron las dificultades al momento de tu aporte en dirección y asistencia vocal?

Pues las dificultades fueron con el material; el material estaba un poquito complicado, nuevamente por lo ya mencionado que no todos tenían la misma formación vocal o musical. Luego, también la entrega del material; algunas cosas se retrasaron un poquito, entonces había que estar corriendo con los ensayos, bueno, no corriendo, sino aumentando los ensayos, básicamente...

Hubo que hacer bastante *chamba* para ensamblarlos y que estén afinados todo el tiempo, en movimientos, y que se aprendan todo; porque habían cosas complicadas, en realidad.

Sabemos que algunas canciones se quitaron, y queríamos saber si Emanuel, que era el principal, tuvo un solo en algún momento...

Que yo sepa no tenía un solo en sí... Igual había cierto hermetismo respecto al material.

Y también, al momento de la dirección vocal, ¿se tenía en cuenta la acción que el ensamble y los personajes tenían? o sea, ¿fue algo importante dentro del proceso?

Claro, o sea la intención, la acción, está siempre presente. De hecho es parte de lo que ayuda a empastar, a ensamblar y a unificar. Digamos que cada uno canta, tiene super claro lo que tiene que cantar, pero en mi experiencia, una de las mejores maneras de ensamblar y que canten como un solo grupo, es unificando la intención, o sea teniendo claro eso qué es lo que quieren lograr y qué es lo que están diciendo; a veces teniendo una imagen mental

única y global a la que todos apunten y lleven su voz y melodía en la misma dirección. Para eso sirve mucho la intención, la acción, a veces no tan individualmente sino también en macro.

¿Hicieron modificaciones?

Ahora, la composición deberían verla con los compositores [risas]. Donde sí partieron desde cero, me parece que fue en “Iquitos” y con el “Himno de las visitadoras”. Ahora, con las modificaciones la idea es que la esencia de las melodías se mantenga pero una manera un poco más accesible para los actores que van a cantar; de repente tenían una melodía que tenía saltos muy grandes pero que no tenía, digamos, tanto protagonismo melódico o no era la línea superior y las líneas de los extremos son lo que más se escuchan, por ejemplo.

Entonces qué hacían, no digo que hicieron esto, pero un recurso es: de pronto entender qué es lo que está haciendo esa línea, cuál es el aporte de esa línea, saber si de repente es un aporte rítmico, está marcando los tiempos, está funcionando como una respuesta, etc.

Dentro de eso, ves la manera de simplificar, por ejemplo, intervalos no tan complicados.

Por ejemplo, no digo que hicieron esto, pero este es uno de los recursos que se usa.

Claro, en toda obra el proceso siempre va a cambiar, hay que ver las necesidades, los actores, etc... ¿Tienes algún dato extra respecto a eso, o algún detalle de la obra?

Lo que ya mencionaron ustedes, el primer musical peruano que ha sido llevado a esa magnitud, mucho más grande, con mayor producción. Eso está bastante bueno y me parece importante también, porque sí, hay un montón de musicales peruanos, pero quizá no reciben tanto foco ni tienen tantas capacidades de producción.

ANEXO 5: ENTREVISTA A SEBASTIAN ABAD

¿Cuál es tu formación?

Yo soy músico de formación profesional, me formé en la UPC. Terminé en el año 2015-2016 en la mención de composición de canciones. Había estudiado música antes, pero digamos que solo eran cursos, profesores particulares y academias; luego entré a estudiar teatro con Leonardo Torres Vilar en El estudio. Llevé algunos cursos de piano, yo soy pianista, pero me especialicé en composición de canciones.

A la par, durante mi quinto ciclo de la universidad (o verano del 2012), entré a mi primer taller montaje de teatro musical, donde hicimos “Rent” en Broadway Perú. Yo era cantante, había visto la película de “Rent” y de hecho solía decir que el único musical que me gustaba era ese, no sabía nada, solo había visto “High School Musical”, “Grease” y “Rent”, además de los de Disney, por ahí.

Bueno, llevé este taller de teatro musical de “Rent” porque mi ex me dijo que me meta a “Chicago”, me dijo: “oye, estamos haciendo Chicago, métete pues”, y para esto, por coincidencias de la vida, yo ya escribía teatro musical, pero no sabía nada. Escribía cuentos, historias y canciones, entonces empecé a combinarlas, pero no sabía que el teatro musical podría ser de esa forma. No quise estar en “Chicago”, así que le dije: “pásame la voz cuando hagan Rent”, e hicieron “Rent”. Y así entré a Broadway Perú.

Eso fue en el verano del 2012, y ahí cambió todo, porque yo tenía muy claro lo que quería con mi carrera: mi carrera solista, mis canciones, mi piano, shows, conciertos y componer; pero conocí el teatro musical, hice ese primer taller a los 21 años y me gustó mucho.

Conocí otra forma de cantar, también, el canto a través de la interpretación que ya no es estético necesariamente, sino que se amolda al personaje y a la circunstancia; y me gusto más que cantar por solamente cantar y prácticamente, aunque me costó al principio, hice mi taller de teatro musical hasta que dije: “ya, ok, me fue pésimo este ciclo en la universidad y descuidé mi carrera por ese hobby”, así que le dije adiós teatro musical.

En esa época, el único músico que estaba en la industria como ente activo era César Vega con Preludio; que yo sepa no había nadie más, los otros hacían buenamente lo que podían. Ponían play a lo que escuchaban y decían: “ya, tú has esta nota y tú esta”, no había una formación musical dentro de los músicos que hacían teatro musical. César trabajaba con Denisse y digamos que todo el otro lado de la industria que no era Preludio, estaba realmente en la nada, entre ellos Broadway Perú, que para esto es la primera escuela de talleres montaje.

Entonces, cuando entré, yo ya era formado como músico antes de la universidad, ya leía, ya tocaba el piano, ya cantaba; y en Broadway Perú enseñaban músicos que no leían, no tocaban, eran pésimos, y tenían a esta profesora que dibujaba las notas al revés, así que dije “wow, el nivel de acá está en cero”. Había un montón de desinformación.

Estaban maleducando a la gente, pero bueno, era una industria incipiente, yo ni imaginaba que el teatro musical iba a ser esto. Hice solo un verano y a los pocos meses me llaman los dueños a decirme que dirija el coro que era dirigido por uno de ellos pero no era músico, entonces empecé a dirigir los coros y les encantó como sonaba, así que comencé a dirigir vocalmente los montajes de sus talleres.

Lo primero que dirigí como taller fue “Wicked” en 2013, ahí entendí el género, realmente ahí entendí leyendo las partituras; y ahí si dije: “bueno, esto no es High School Musical”. Y

ya pues, ahí sí me afané un montón, y como yo ya escribía canciones, me dieron un libreto de “Wicked” adaptado por ellos que estaba pésimo, pésimo, pésimo; estaba traducido casi literalmente, las palabras no entraban en las cuadraturas, las rimas no estaban claras, y yo soy muy obsesivo, así que reescribí todas las partituras del musical gratis, porque tenía 22 años y bueno, tenía tiempo y quería hacerlo bien.

Me tomé el tiempo de traducir todo “Wicked”. Lo adapté, funcionó y yo pienso, humildemente, que en el 2013 ningún musical profesional sonó a la altura de lo que sonó ese taller montaje. Están los videos en YouTube, incluso gente de ese taller también hace teatro musical profesional actualmente, y era nuevo para la industria tener una dirección vocal. Tan simple como eso, en todos lados había buenos cantantes pero no eran dirigidos por nadie, entonces estaban haciendo cualquier cosa.

Y ya, “Wicked” sonó por primera vez, sin playback, no grabamos nada, lo que tenía que ser. Para esto, yo había hablado con los dueños y les dije: “mira, esta vaina con los alumnos de Rent no saldría, y si tú quieres hacer Wicked, debemos tener mejores cantante; yo tengo un montón de amigos cantantes, hay que meterlos, les damos media beca, les damos posibilidades de pago, pero que entren, que esto se vuelva más vocal; porque tenemos mucha gente empeñosa pero con empeño no suena Wicked”. Entonces becamos a José Miguel Ríos, que ahora hace teatro musical, becamos a Fernando Tateishi, Lorena Uría, que ella fue Elphaba en ese montaje; además que “Wicked” jalaba mucha expectativa, entró mucha gente de la escuela de música de la UPC porque, además, quedaba a cuerdas de la UPC de Monterrico. Entonces entró mucha gente vocal y éramos muy exigentes, había mucha disciplina; todos estos prejuicios del taller montaje, yo no entiendo por qué se distribuyen tanto, porque yo me acuerdo que era la disciplina absoluta, dejábamos trabajos, tareas, botamos a gente del taller por indisciplina, realmente éramos muy muy estrictos y el

resultado se condijo, porque realmente salió muy bien para la época. A raíz de eso, la gente se motivó para seguir entrando, entonces tuvo una muy buena etapa Broadway Perú y se animó a hacer su primer montaje profesional. Hicimos “Rent” y fue un fracaso porque significó una serie de deudas; ahí aprendí cuán mezquina puede ser la industria. Llegamos a Perú Tiene Talento también, por cierto.

El teatro musical de taller montaje le ha dado vida a demasiadas plantitas; bueno, hicimos lo de Perú Tiene Talento, estábamos en todos lados, era el taller de moda ¿no? Alumnos nunca nos faltaron y de pronto: la decisión de hacer “Rent”, que es una obra que no es comercial, es difícil de vender, es una ópera rock que está cantada de principio a fin. Ahí no había tanta apertura como ahora, además de que no teníamos a ningún actor conocido, solo a Mayra Goñi.

Y ya pues, entonces no nos fue bien con el público, el montaje salió exquisito, lo vimos hace poco, nos juntamos hace poco, y decía “wow” acerca del nivel de energía, el nivel vocal, el nivel de interpretación, la conexión de los actores; pero no se veía muy bien, no había muy buena estética, todo lo que involucra plata, no había. Pero era nuestro musical favorito y salió *chévere*. Y ya bueno ahí quebró Broadway Perú y cuando esto pasa, empieza a expandirse todo el mundo de los talleres montaje.

Y luego, ¿has estado en algunos otros talleres montajes?

Sí, yo abrí mi taller montaje, quebró Broadway Perú más o menos en agosto del 2014. “Rent” había terminado como en abril - mayo, pero Broadway Perú se mantuvo con vida cierto tiempo agonizante, hasta que ya no pudo sostener las deudas que tenía porque eran demasiado grandes.

Yo me junté con Leonardo Véliz, que era también uno de los profes de Broadway Perú, y José Miguel Ríos que había sido mi alumno; y justo en el 2014, a la par que yo estaba haciendo “Grease”, hice “Bare”, que también fue profesional y que dirigía vocalmente. Ya para “Grease”, que era una logística enorme y era mi primera dirección vocal profesional, llamé a José Miguel, que era mi alumno, para que me asista desde la consola, porque yo tocaba el piano y también dirigía voces, entonces necesitaba un oído afuera para que me diga cómo sonaba la sala. Entonces bueno, fue mi asistente de dirección vocal y como siempre salíamos de la función y nos quedábamos conversando, decidimos hacer “Wicked”, así que me asocié con él y Leo y abrimos “Wicked” primero con La Compañía, que era nuestro taller; pero con la idea de hacer un taller y nada más, un verano. Pero funcionó tan bien, o sea abrimos la convocatoria y tuvimos 34 alumnos, lo que era más de lo que nosotros habíamos calculado tener; así que funcionó, hicimos el montaje y la prioridad ya en La Compañía era otra. Nuestra prioridad ya no era vivir de esta compañía, Broadway Perú sí tenía esto como prioridad porque era una empresa, pero La Compañía era nuestro *hobby*, como una forma de impulsar el arte, y queríamos hacerlo lo más *chévere* posible, entonces ya pudimos invertir en otras cosas. Invertimos en un gran teatro, invertimos en una gran escenografía, grandes vestuarios, grandes micros, y “Wicked” de La Compañía estaba bien *paja*.

Hicimos “Wicked” en el Teatro del Callao, salió *bacán*, salió bien *bacán*. Lo protagonizaron Miluska Eskenazi, que ahora está en la tele, y Ana Paula Delgado, que ahora está en Los Productores; las dos eran Elphaba, se turnaban.

Estos eran nuestros alumnos en esa época, 2015 era esto ya, con La Compañía, la cual vivió 2015 y 2016 hicimos un montaje y luego nos dedicamos a hacer *zapping*, porque éramos

principalmente los mismos. Cerramos La Compañía un rato, luego la volvimos a abrir en 2017 y el año pasado fue nuestro último montaje.

¿Cuál es tu opinión acerca de lo que se llama el “teatro comercial”? es decir, el teatro *mainstream* y las propuestas que se traen del extranjero

Bueno, me parece que está cada vez mejor; yo vengo viendo los montajes hace varios años y creo que cada año están más ambiciosos a nivel de producción y me parece que eso es el avance que más pueden aportar ellos. Yo creo que el *mainstream* y los espectáculos de gran formato, los shows, funcionan para todos por dos razones: la primera es porque suben la expectativa del público y de los artistas sobre cómo debería ser una producción, y lo segundo, porque generan público nuevo, ¿no? Nosotros también pero mucho menos. Entonces ellos en una temporada te pueden traer trescientos fans nuevos de teatro musical y eso nos conviene a todos al final. Para mí, una industria se sostiene de la cooperación desde todos los lados de la pirámide, hay que asumir en qué posición de la pirámide te encuentras. Yo ahora me encuentro en la base de la pirámide, pero también estamos trabajando en *mainstream* en algún momento, entonces desde la posición en la que te encuentres tienes que aportar; pero el trabajo tiene que ser cooperativo.

Si yo tuviese que hacer una crítica a la industria actual, sobre todo a las empresas grandes, es que tienen poca consciencia de la cooperación colectiva, para ellos la jerarquía es más bien “la forma”, y ahí hay alguien siempre encima del otro, es decir, hay una competencia ¿no? Para mí, la competencia solo vale en el deporte, en la industria, no; porque la competencia genera rivalidad, deslealtad, envidia, peleas, rencillas, bandos, lealtades a cierta empresa, y eso no le conviene a nadie, es la verdad, hay mucha envidia, mucha,

mucha envidia. Entonces, creo que al contrario, debería haber una cooperación, deberían los de Los Productores ir a ver a Preludio, ver a Denisse sentarse a ver una obra de Tondero, los de Tondero deberían venir a ver “La Loca del frente” y etc., porque finalmente eso hacemos nosotros en la base, vemos todo. O sea, no tiene cabida en una industria tan pobre como en la que estamos, porque hay que reconocerlo, comparen “Billy Elliot Perú” con “Billy Elliot Chile” o de Brasil que están acá al costado, o sea son países limítrofes; ni siquiera les digo con Inglaterra que esa es la original, España, Nueva York, o México, nos sacan años luz, no solamente a nivel artístico, sino a nivel de producción, a nivel de capacidad teatral, a nivel de *stage*, de organización, de publicidad, de público, de temporada, de magnitud de temporada. Entonces, hay que reconocer humildemente la posición en la que nos encontramos como industria, hay gente que está haciendo más plata que antes, eso sí definitivamente, “Mamma Mia” ha hecho mucho dinero, pero no lo suficiente para ser una industria competitiva, no hay ningún musical hasta ahora en el Perú que le haya dado de comer a sus artistas involucrados durante todo un año, eso no existe en el Perú, eso es un fenómeno. En Nueva York las obras duran treinta años, treinta años donde alguien puede vivir con un trabajo fijo.

Allá sí hay industria, acá trabajas tres meses y el resto del año estas dictando clases, es lo que hacemos. Entonces, no me parece que tengamos esa falta de cooperación, debería ser al contrario, todos los de teatro musical deberían estar viendo el musical del compañero, porque es finalmente el mismo equipo, no hay esa cultura de “ir a ver”. Yo hablaba el otro día con gente de una productora grande y les preguntaba sobre los musicales de este año de la otra productora y no la habían visto, entonces yo decía: “¿cómo puedes decir que tu ensamble es el más *chévere* si no has visto el otro ensamble?, ¿solo porque te lo dijo tal o cual?”. Eso es absurdo, no hay nada más dudoso de confianza que el criterio ajeno, nunca vas a saber qué es lo que vio la otra persona. Tú tienes tus propios parámetros de cómo

debe verse un ensamble, por eso le haces tú casting a tales personas, bacán, pero la otra producción tendrá otros parámetros y tienes que verlos para ver si “ah manya, estos parámetros me complementan, ¿cómo no pensé en esto antes?”. Eso con relación a una crítica también y una sugerencia, un consejo que le daría a todos los artistas en general desde donde se encuentren, todos en la industria, actores, directores, productores, compositores, letristas, todos deberían pedir críticas. Una cosa es estar abierto a la crítica, que es lo que tienes que hacer si te dedicas al arte, pero yo digo pedir las para complementarlos. Porque ahora no existe un solo crítico especializado en teatro musical ni va a existir dentro de mucho, porque es un círculo muy cerrado, hay mucha argolla, hay mucha envidia y si tú dices “tal musical no salió bien”, vetado de por vida. Entonces, no todo el mundo tiene la convicción que yo personalmente creo tener, que la verdad a mí me gusta ser franco y me gusta mucho pedir críticas. Necesito complementarme de la visión de otros artistas para poder crecer, creo que eso no es común acá. Siento que son más reacios a recibir comentarios mientras más arriba de la pirámide se encuentran.

¿Llegaste a ver Pantaleón? ¿Qué te pareció?

Sí, claro. Tiene sus aciertos y desaciertos, como todo en la vida. Hubo cosas que me gustaron bastante como “Iquitos”, que me parece que es un número redondo; si ese número hubiera sido todo el musical, yo pagaba contento setenta soles porque me pareció muy bien hecho, buenas letras, me parece coherente, es lo que quiere representar el autor, me parece que es una letra inteligente, es un buen trabajo, se ha dedicado el letrista a pensar esto, la canción está pegajosísima, es imposible sacársela de la cabeza; la coreografía esta bravaza, la sorpresa de abrir el escenario y que todo sea naranja y estén las plantas ahí es hermoso, eso es teatro musical puro, la música complementaba perfecto con las luces, la coreografía,

y cuando ya está muriendo el tema de pronto alzan a las chicas y empiezan a dar vueltas y la canción modula un tono. Ya, o sea, qué más puedo pedir, eso es teatro musical, gracias. Si hubieran marcado esa forma en todo el musical seguramente hubiera sido, a mi criterio, un buen musical; pero no lo respetaron, se traicionaban a cada rato y creo que es porque no tuvieron el tiempo de cerrar bien su producto, lo hicieron un poco apurados. Y el problema del tiempo es que realmente es invaluable, o sea tú puedes pagar cincuenta mil dólares al mejor compositor del mundo pero no te va a hacer un musical en tres meses, no se puede, no es humano, simplemente. Te puede hacer unas canciones para tu obra, pero no va a hacer un musical, no va a cerrar un musical y eso es lo que le pasó a “Pantaleón”, me parece. Tenía buenos números, el número de la carta también me pareció *chévere*, ahí si tengo más “peros” que en “Iquitos”, y luego había canciones terribles, eso es imperdonable en un musical. En un musical no puedes tener canciones feas salvo que la misma historia te lo pida. En una obra *pop* como “Pantaleón y las visitadoras”, todas las canciones tienen que ser *hits*. Si “Pantaleón” hubiera tenido seis “Iquitos”, pucha, les funcionaba en Kazajistán.

En fin, tuvo esas cosas y bueno, el libreto me pareció bastante extraño, hubo momentos en los que no entendí muy bien. A mí, personalmente el personaje de Pantaleón me parecía un típico machista y misógino, entonces toda esta decisión de ponerlo con este discurso feminista en el velorio me pareció no solo inconsecuente, sino también de mal gusto. Pero ya, retomando ese momento, vamos a suponer que sí fue una buena idea y que no sé, el personaje de pronto tiene una revelación y da un discurso al respecto, igual eso debería ser una canción. ¿Por qué es un texto? ¡En un musical un monólogo no existe! Puede existir si es plano, pero si es emocional, o sea, si al personaje le paso algo emocional ¿por qué no empezó a cantar?

Por ejemplo, si eso lo haces en una lectura sincera, salía en una, las lecturas te salvan de un montón de cosas. Pero, toma tiempo y no hubo tiempo.

¿Qué opinas en relación al ensamble y las coreografías?

No estuvieron muy bien, la verdad es que creo que fue el ensamble más bajo que le he visto a Los Productores. ¿Qué habrán priorizado?, la verdad es que no me queda muy claro que eran buenos cantantes. Habían obviamente elementos muy buenos dentro del ensamble, sobre todo en las chicas, en los chicos también un par, había gente que cantaba bien o que bailaba bien, pero no había gente que hiciera las dos cosas; quizás no tan buen bailarín pero mejor cantante o quizás no tan buen cantante pero mejor bailarín, en general, un poco más homogéneo. Ustedes dirán “¿cómo se hace para tener un grupo homogéneo?”, solo hay una forma, en todos lados se sigue haciendo lo mismo: audiciones. Es la única manera de tener un grupo homogéneo, lamentablemente no existe de otra.

Yo creo que si “Pantaleón” hubiera tenido un casting abierto, hubiera subido de nivel bastante, incluso creo que la mayoría del ensamble se hubiera quedado, realmente porque la mayoría eran muy destacables, gente muy preparada, muy buena; pero cuando tienes gente muy mala al costado de gente muy buena, la que jala el ojo es la gente muy mala, la gente que no baila bien, los que se mueven torpemente, esos son los que jalan el ojo.

Ahora hablando específicamente de tus nuevas producciones, queríamos saber un poco sobre el origen de Playbill

Bueno, Playbill antes era Vodevil. Pedro había hecho una obra de Jaime Nieto en donde yo había actuado en el 2012, y ya nos conocíamos; yo sabía que él era productor de teatro,

entonces cuando yo termine de escribir “Acepto”, que es el primer musical que escribo, busqué a Pedro que sabía que era productor y le dije: “mira, tengo este musical, solo dura media hora y no sé qué hacer con esto, pero creo que puede ir con otros musicales”. Yo al principio había pensado solamente en dos, y Pedro escuchó el musical, le hizo una lectura y le encantó el proyecto, entonces me dijo que la hagamos, y no sé cómo decidimos que sean tres y no dos musicales. Pero ya, comenzamos a convocar al equipo de trabajo, empecé a llamar a mis *patas*, llamé a amigos compositores y amigos dramaturgos y los convoqué, hice que se conozcan, en eso no salió muy bien; luego la vida me enseñó que el equipo de trabajo perfecto ocurre, no se fuerza.

Y yo había juntado gente sin ningún criterio, entonces hicimos este experimento de juntar a las parejas y estas fracasaron, pero la salvé, puse a otra persona, entonces ya, hicieron “Ensueño”, y ya José Miguel estaba haciendo “Japan”, entonces hicimos “Zapping” así; entonces Pedro dijo: “hay que hacer una empresa que se dedique solo al teatro musical”, y así es como nace Playbill para poder producir exclusivamente teatro musical peruano.

Realmente Pedro es el que sabe, yo soy un fan destacado de Playbill, nada más, pero puedo decir desde afuera que cada vez le va mejor, está más parado, ha aprendido bastante de las experiencias.

¿Y cuáles son las dificultades a las que te has enfrentado al hacer las obras que has hecho, como “La loca del frente”?

A nivel creativo, un montón, por eso tardó tantos años. Me he dado cuenta que en verdad, al menos para mí, un musical requiere mucho tiempo, o sea yo no me embarcaría en un proyecto que tiene fecha de estreno, nunca escribiría así. Con “La loca” he descubierto que no se puede apurar el proceso creativo porque no le conviene al musical; salen canciones,

pero ahora, que sea *chévere*, es otra cosa, que sea coherente, que tenga que ver con el personaje, que hable y cante en el mismo idioma y no se sienta que “ah ya, esto es lo que ha escrito el autor porque son sus metáforas o su forma de escribir”, que se siente casi siempre que vas a ver un musical original acá en Lima; vas y empieza a cantar el personaje y dices “oye, ese no es el personaje, es el autor”. Entonces, requiere tiempo. Las dificultades creativas son esas, a veces te bloqueas, a veces no encuentras el sonido de tu personaje; las dificultades del conocimiento también, siento que cuando empecé a hacer “La loca del frente”, había visto muchos menos musicales de los que he consumido en los tres últimos años, sobre todo gracias a mi amistad con dos personas que son literalmente coleccionistas de teatro musical, tienen mucho material de muchas partes del mundo, de muchos musicales, y entendí mucho más el teatro; entonces eso también ha aportado a que tenga más ideas. Así que eso también fue una dificultad, la ignorancia.

Ahora, las dificultades comerciales, las resumiría como me lo dijo un actor cuando fue a ver la segunda función de “La loca” y al terminar, con lágrimas en los ojos, me dijo: “nunca pensé que un musical podría tratar de esto, y no pensé que un musical podría emocionar”. Entonces yo me di cuenta que eso resume la principal dificultad que tengo, la gente no tiene idea de lo que se puede hacer en un musical, como muchos musicales que me movilizan, me hacen sentir algo, no solamente mover los pies o tararear la melodía. No lo sabe la mayoría de gente, la mayoría de gente de esta ciudad piensa que es una cosa que no necesariamente es. Entonces, es vender un musical serio o dramático a personas que estoy seguro que les interesaría, pero convencerlos de que la van a pasar bien es difícilísimo.

Ese es el principal problema, que nuestro público todavía no ha entendido del todo que el musical les puede gustar, por eso agradezco tanto que exista Preludio, Tondero, Los Productores, porque nos permiten a nosotros tener un público más masivo.

Con respecto a “La loca”, ¿cuáles crees que han sido tus principales influencias en el estilo?

Sondheim, de todas maneras, porque él tiene unos principios que para mí rigen todo, tiene unas máximas que me interesan, como que “el contenido dicta la forma”, lo que el personaje quiere modula cómo será la canción o cómo se tiene que hacer la escena. “Menos es más”, y “Dios está en los detalles”, o sea ser detallista. Para mí, eso determina todo mi estilo de composición y mi trabajo de creación. Obviamente yo no escribo como Sondheim, yo tengo mi estilo, pero en la forma en la que él estructura sus canciones y la necesidad que tiene con las rimas y que los personajes conserven su forma de hablar en la canción, en la cotidianeidad de su letra, en el hecho de romper con formas, en el hecho de usar estilos no convencionales; sí me siento bien condicionado con Sondheim, es mi influencia más fuerte. Y de ahí me gustan mucho lo que hicieron los autores de “Next to normal”, también creo que son hijos de “Rent”, casi como si Jonathan Larson la hubiera escrito.

Me gustan un montón de obras de teatro musical, pero así como influencias, serían Stephen Schwartz, también podrían ser los autores de “Wicked”, “Godspell”; pero, sí, esos como los principales.

¿Y para escribir “La loca del frente” tuviste algún referente en las obras de Broadway?

No, como me dijo un amigo: “quiero decirte que La loca del frente es como tal musical, pero no tengo con qué compararlo”, entonces es como si se hubiera reinventado el género y

creo que es un poco eso. Supongo que los referentes oficiales que podría mencionar serían “El beso de la mujer araña”, por la cantidad de personajes y lo político y “Assassins” de Sondheim, porque también es político; pero en ninguna de las dos siento que me encuentro, porque lo que yo literalmente hice fue escribir con Daniel, entonces nosotros hemos encontrado el sonido del musical, que eso es más o menos lo que hace Sondheim. No lo dice, pero estoy seguro, o sea no tiene idea de qué va a pasar hasta que empieza el trabajo y ahí se va dando cuenta.

¿Qué piensas acerca del público de teatro musical acá en Perú?

Siento que mientras más calidad le demos al público mejor, se va a volver más exigente. Es una matemática simple y ha funcionado en todas las industrias del mundo.

Creo que mientras más consumamos calidad, mejor nos va a ir. Por eso, es importante que también las producciones distribuyan bien los recursos, no solamente “dulce de ojo”, que es importante, sino también calidad artística para educar al público.

¿Cuál es la motivación que tienes para escribir tus propios musicales?

Depende, el otro hablé con un amigo que me preguntó cuál sería mi próximo musical, y le dije que no tenía idea pero que esperaba que sea algo raro, algo que yo diga: “¿qué, de eso se puede escribir?” No quisiera que sea algo muy fácil.

A mí me gusta asesorar, amo mucho ser profesor, me gusta mucho educar. Entonces, siento que también me gusta agarrar musicales de otros y asesorar. Pero no sé si yo me quisiera involucrar en ese tipo de historias. En realidad, ni siquiera sé si me vaya a dedicar

al teatro musical, esto es una circunstancia; entonces el próximo año tengo otros retos, tengo otras metas y no sé dónde termine, es una aventura, y para mí “La loca del frente” también cierra una aventura; yo necesitaba decir: “ya entendí, pasé este curso, entendí ser actor, ser director, ser director vocal, director musical, letrista, libretista, etc.” Toda la industria del teatro musical ya la conocí, gracias a los talleres montaje, gracias a cómo me ha ido, y creo que lo he mostrado en “La loca”, que me ha servido para decir: “Esto es todo lo que he entendido de este género”.

Ahora, no sé si tenga ganas de hacer nuevamente el esfuerzo para hacer otro musical, ahorita por ejemplo, no tengo ganas. Me gustaría hacer algo más conceptual, diferente a lo que ya hice, pero ni siquiera sé si dentro del teatro musical, de repente termino haciendo audiolibros o música para bebés, todo puede pasar.

Entonces, ¿no estás a miras de hacer un musical de gran formato?

Quizá esa es una deuda que tengo de un musical con Mario y José Miguel que está muy *chévere*, y lo hemos abandonado un rato porque tenemos que terminar nuestras prioridades anuales, seguramente lo retomaremos en el 2020, seguramente estrenará también algún día. No lo sé, todo es muy efímero en los proyectos que no están terminados; igual, es de mediano formato, no diría de gran formato, son diez actores nada más. Pero mi gran deuda es que yo quisiera en algún momento poder escribir vocalmente para veinte personas. Yo entré al teatro musical y lo que más me gustó fue el sonido coral, pero cuando quise estrenar mi primer musical coral, me di cuenta que era imposible, que nadie lo iba a financiar nunca y que tenía que empezar con proyectos de pocos actores.

Pero sí me gustaría en algún momento explorarlo, pero como les digo, no lo sé. Espero que si llego a estrenar un musical de formato grande, no sea un musical que yo no quiera hacer y me vea obligado por necesidades económicas. Ese escenario espero que no ocurra.

Finalmente, ¿para ti qué define el musical contemporáneo?

El musical contemporáneo siento que tiene mucho que ver con el sonido nuevo. El sonido siempre ha sido “gringo”, o sea, lo que suena en Estados Unidos está cuatro años después en el musical sé que estrena. Por eso “Hamilton” es sonido R&B, porque cuatro años antes ya estaba sonando eso. Entonces creo que ahora en Broadway lo último que ha pasado es que hay obras que utilizan música de otros lados que no tienen nada que ver con ellos, entonces hace que experimenten con la sonoridad del mundo, y eso logra que el teatro musical no sea solo jazz o punk. Acá hay un montón de música que tiene que explotarse, [las productoras] tendrían que utilizar la música que tienen en sus países y no la que creen que va a funcionar en Europa, cuando probablemente ni escuchan su música; que utilicen sus raíces para que eso contagie a la cultura del mundo, ese creo que es el futuro. Y lo que creo inminente que ocurra en este año o en los siguientes años, es la regionalización de la industria de teatro musical, es decir, que Latinoamérica entienda que no es conveniente para la industria seguir fomentando la comercialización de formatos “gringos”, que son muy caros y son realidades ajenas a las nuestras.

Es terrible cuando se traducen las letras del inglés al español y se pierde la mitad del contenido del musical. Por eso pienso que es inminente que en Latinoamérica se vaya creando esta cuestión de autoconsumo latinoamericano.